وعاشت الثقافة المصرية*

سيدى الرئيس

كأن أمير الشعراء كان يراك ويرانا - ويخاطبك ويخاطبنا، وهو يقول فى محاولة الاعتداء على الزعيم العظيم **سعد زغلول** التى أنجاه الله منها كما أنجاك:

نجا وتعاقل ربانيها ... ودق البشائر ركبانها

ونجى الكنانة من فتنة ... فسدد الليل نيرانها

أرى مصر يلهو بحد السلاح ... ويلعب بالنار ولدانها

وما القتل تحيا عليه البلاد ... ولا همة القول عمرانها

وهذا ليس مجرد استهلال أتوكأ فيه على كلمة **شوقى** الرائعة، فإنما أتحدث إليك يا سيادة الرئيس، وأنت في جلال المنصب وفداحة المسئولية واتصال الحاضر بالماضى، وريث كل من سبقوك إلى حمل الأمانة، والسهر على حماية الأرض والمستقبل، تقود أمة عظيمة من الأحرار والحرائر الذين منحوك ثقتهم الغالية، وحملوك الامهم المضنية وآمالهم الوضيئة، وعاهدوك على أن يرافقوك فى الشدة حتى الفرج، وأن يصبروا معك فى العسر حتى اليسر، وإنه لقريب.

ونحن، هذه النخبة التى شرفتنى بأن أتحدث باسمها، وكلها عقول راجحة وألسنة فصحى، نحن أيضا ورثة **شوقى** وكل من سبقه من شعراء مصر وكتابها وعلمائها وفنانيها الذين روضوا الفكرة، واخترعوا الكتابة، ولعبوا بالكلمة والنغمة، وفجروا اللون، وأنطقوا الحجر.

* الكلمة التى ألقاها رئيس التحرير باسم المثقفين فى اجتماعهم الحاشد بالسيد رئيس الجمهورية محمد حسنى مبارك لتهنئته بالسلامة.

ترانا اليوم يا سيادة الرئيس، نلتف حولك، لا بعد أن منَّ الله عليك بالنجاة فحسب، بل نحن أكثر التفافا حولك ساعة الخطر. لأنك وقد حملت مصر أمانة فى عنقك أصبحت رمزا لها وأملا، فمن أراد بك سوءا فقد أراد بها السوء. ولأن الخطر الذى تتحداه وتواجهه هو الخطر الذى نتحداه ونواجهه. ولأن الإيمان الذى يعمر قلبك ويجعلك فى التجارب القاسية أكبر منها، هو الإيمان الذى يعمر قلوبنا. وهل لك ولنا يا سيدى الرئيس أعظم من الإيمان بمصر درعا يحميك ويحمينا، ويدا تهديك وتهدينا؟!

نعرف لك حقك يا سيدى الرئيس. فأنت تترجم عن أشواق المصريين وغاياتهم ومثلهم. وإذن فنحن معك نقدس القانون ونذود عن الشرعية.

وتعرف يا سيادة الرئيس حق الثقافة، وتكفل لها الحرية. لولاك لانطفأت شموع ووئدت مواهب، وسكتت أغاريد. فبيننا وبينك الحرية التى نطلبها بحقها. وحقها أن تكون جدا لا لعبًا ونظاما لا فوضى، وأن نسلطها على القاعد فينشط، وعلى الواقف فيتقدم، وعلى المنهزم فيقتحم، وعلى المجدب فيخصب، وعلى الظلمة فتنقشع، وعلى الفاسد المعوجّ فينصلح ويستقيم.

لا نعادى شخصا ولا ننحاز لشخص. نحن نعادى التطرف والتعصب والجمود والفساد والاستبداد. وننحاز للتجدد والطلاقة والاعتدال والحوار مع أهل الحوار.

نعرف ضخامة المشكلات التى تنوء بها بلادنا. لكننا نعرف أيضا كيف يكون الحل، وكيف يكون الصبر عليه. نفهم أن نخطئ ويخطئ غيرنا، لكننا لا نفهم السكوت على الخطأ أو الصبر على الهوان، لا ننحاز للثقافة لأنها عملنا، بل لأنها شرط الديموقراطية، فالحرية هى معنى النظام، كما أن النظام سياج الحرية.

والثقافة هى جوهر مصر، وخلاصتها الصافية النقية. يذهب كل شىء وتبقى الثقافة. إن قل فى أيدينا المال بعد أن كان وفيرا فلسنا نأسى على المال، لأن الثقافة ثروتنا الباقية. وإن كثر فى أيدى غيرنا فنحن نغبطهم على الوفرة، وتظل أيدينا هى العليا التى سبقت، ولن يستطيع أحد أن يغير ما سبق.

ونحن لا نتشدق بكلام، ولا نردد شعارات، بل نحن نعاهدك على الوفاء بما نقول. ولقد قلنا الكلمة أحيانا ونحن نعلم أن ثمن القول باهظ ثقيل. ولقد أدى المثقفون المصريون هذا الثمن جيلا بعد جيل.

لكنك ترى يا سيدى الرئيس أن الديموقراطية هى المنتصرة لا محالة، وأن الثقافة هى التى لابد أن تفوز. فماذا تستطيع الخفافيش إذن أن تصنع فى رائعة النهار؟!

عاشت مصر يا سيدى الرئيس وطنا للعقل ومشرقًا للنور، وعشت لمصر بشيرا بالرخاء وحارسا للديموقراطية، وعاشت الثقافة المصرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصر فى جبينك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تَزلْ مصرُ فى جبينك،

والرايةُ عهدٌ،

وموكب المجدِ سائرْ

وطريقٌ رسْمتهُ،

كلُ ما فيه حياةٌ وهمةٌ وبشائرْ

كلُ يوم يمرُّ..

حَبةُ عقدٍ نجتليه،

مُطوَقاً بالمفاخرْ

ما الذى أطلق النشيدَ،

فدوَى وقعهُ فى القلوب،

قبل الحناجرْ!

لم تزل مصرُ فى جبينك،

معنىً لوجودٍ ما بين ماضٍ وحاضرْ

قلعةً للأمان والخير والحب،

ونورًا يضىءُ ملء البصائر

وبناءً لكلِّ معنىً جليل،

والتفاتاً إلى العلا والمآثرْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرفت فيك وقفة الحق،

تمضى مُستعزًا من أجلها،

وتبادْر

عرفت فيك معدنَ الرجل الحرِّ،

أبَياً،

يعفَ عند الصغائرُ

عرفتْ فيكَ صانعاً للبطولات

وعزْمًا كطعنةِ السيف باترْ

عرفت فيك واسع الصدرِ،

تحْنو،

وتفيضُ الأمان والليلُ غامرْ

وفؤادًا يذوبُ فرْطَ حنانٍ

فى هوى مصْرَ،

مثلما رفَّ طائر

كلما اقبل الظلامُ..

تلفُّنا..

فكنت الرجاءَ عند المخاطرْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلِمتْ مصرُ إذْ سلمْتَ،

وجاءت لك تسْعى

والحشدُ حولك زاخرْ

جدَّدوا بيْعةً،

وصانوا عهودًا

وولاءً مستُبطناً فى الضمائرْ

تلك عينُ الإلهِ حاطتْكَ بالحفْظِ،

وصانتك من حقودٍ وغادرْ

ابْطَلتْ كيْدَهم،

فطاشَ رصاصٌ صُوبوهُ إليك،

والموت دائرْ

ماَ درْوا انها المقاديرُ ترعاك

ويا فوْزَ مَنْ رعْتهُ المقادرْ!

لم تزَلْ مصرُ فى جبينك،

والعهدُ وثيقُ..

والذكرُ زاهٍ وعاطرْ

ترتجى فيك حُلمها بالغد الآتى

مضيئاً كطلعةِ الشمسِ،

ناضرْ

تجمعُ الشمل باسْمِها،

وتصونُ النيلَ،

من شرٍّ أبقٍ أو مُكابرْ

لا تْعرْهُ مساحةً لاهتمامٍ..

مصرُ أبقى..

وذلك الطينُ عابرْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحرية أزمة أم مأزق؟

عبد المنعم تليمة

في هذا العام ـ ١٩٩٥ ـ بدأ الصيف المصرى بداية مبكرة ساخنة حادة، بما جرى على أرض البلاد من كبار الحوادث (القانونية!) التى زلزلت حريات التعبير والرأى والضمير، وصادمت طاقات الإبداع والتفكير والاجتهاد والبحث العلمى. ولا ريب فى أن مصر تزخر بآحاد وجماعات وصفوف من أهل الشوكة والحل والعقد من العلماء والمجتهدين والمفكرين القادرين على إكمال العقل والوعى والرشد والمسئولية، لتحليل الموقف اليوم ورده إلى علله الأولى، وصولاً إلى إضاءة على طريق التطور الديمقراطى السلمى لبلادنا.

يرى المتشائمون أن الأمر ـ (تشديد عقوبات النشر/ تحويل الاجتهاد الفكرى والعلمى إلى المحاكم) ـ ليس أزمة عابرة بل هو مأزق يصل بالبلاد إلى جرف بغير قرار. والفارق عظيم بين الأزمة والمأزق، الأزمة يمكن معرفة أسبابها ومن ثمة يمكن تجاوزها أما المأزق فخطر دائم قائم تعثر الآراء فيه ومن ثمة يصعب محاصرة آثاره والتنبؤ بنتائجه. عند هؤلاء المتشائمين أن الموقف كان مواجهة دامية بين الشرطة وعناصر الإرهاب المسلح، فصار اليوم مواجهة بين فريقين عظيمين، قيل للأول فريق العلمانيين وقيل للثانى فريق الإيمانيين، وهذه المواجهة من شأنها أن تقسم الشعب نفسه إلى جهتين متناحرتين.

الأمر عندى على نحو آخر.

أرى الموقف ـ بكل عناصره ومكوناته ـ آخر مرحلة من مراحل المجتمع الكلاسيكى القديم الذى تعمل مصر ـ منذ فجر القرن الماضى إلى يومنا ـ للخروج منه لتأسيس مجتمعها الحديث. وقاعدة الحداثة ـ تاريخياً واجتماعياً وثقافياً، تعدد عدد القوى والفئات والطبقات الاجتماعية، وتعدد الجماعات والأحزاب السياسية، وتعدد الرؤى والتيارات والاتجاهات والمدارس الفكرية

ARCHIVE

والفنية والعلمية. ويبدع كل مجتمع مواثيق وصياغات فكرية وقانونية ودستورية، تحمى (وحدة) الكيان الاجتماعى العام وتفتح السبل أمام الازدهار الصحى (للتعدد) فيه. الوحدة قاعدة التعدد وسنده، والتعدد ثراء الوحدة وحيويتها وإبداعها. وأثمرت العلاقة الصحية والصحيحة بين الوحدة والتعدد فى التاريخ المصرى ثمراتها الطيبات فكانت لحظات الصعود والانتصار، وأثمرت العلاقة المريضة بينهما ثمراتها الخبيثات فكانت لحظات الخمود والانكسار. فقصة الوحدة والتعدد - فى حالى صحة العلاقة ومرضها - فى مصر الحديثة ملحمة من ملاحم التاريخ الإنسانى، تبدت فيها مواقف العزة والنهوض والفخار، كما تبدت فيها لحظات الهوان والعار والبوار.

تبدت وحدة مصر عفية فى اتساعها لتعدد هائل فتفتحت طلائعها على كل موروثاتها وموروثات العالم، وتفتحت على كل المنجز الإنسانى الحديث فى العلوم والفنون وكافة ضروب الثقافة وحقولها وبدأت تنمو فى تربتها الطيبة بذور صالحة لمدارس واتجاهات فى الإبداع والفكر والبحث. وبدأت تقوم على أرضها مؤسسات عصرية سياسية ودستورية وعلمية وإعلامية... الخ. ودونت أقلام مفكريها وكتابها أدق الأعمال فى تاريخ الوطن وصاغت قرائح مبدعيها وفنانيها أبقى الإبداعات فى حب الوطن. ثم سار كل ذلك مسير الشمس ودار مداره الحق، فانتظم فى (تنظيم) يعبر عن قوة ومصالح اجتماعية واقتصادية أو مدرسة فكرية أو جماعة سياسية. ونشأت الجماعات الأهلية والنقابات والجمعيات والاتحادات، ثم نشأت التنظيمات السياسية الحديثة «الأحزاب»، وكان كل ذلك التعدد على قاعدة مكينة من الوحدة. بدأت خطوات الصعود الليبرالى تنتظم عندما أسس الليبراليون (الوفد) سنة ١٩١٨ ثم صارت الآحاد والجماعات الليبرالية أوسع من أى تنظيم حزبى واحد. وبدأت خطوات الصعود تنتظم عندما أسس الاشتراكيون أول تنظيم لهم سنة ١٩٢٠ ثم صارت الآحاد والجماعات الاشتراكية أوسع من أى تنظيم حزبى واحد. وبدأت خطوات الصعود السلفى تنتظم عندما أسس السلفيون (الأخوان المسلمون) سنة ١٩٢٨ ثم صارت الآحاد والجماعات السلفية أوسع من أى تنظيم حزبى واحد. وبدأت خطوات الصعود القومى تنتظم فى تنظيمات الحكم الناصرى. لقد رشح تاريخنا المصرى الحديث هذه القوى الأربع. فمثل كل منها حقائق اجتماعية تاريخية فى بنية مصر الحديثة، وعبر كل منها عن اتجاه فكرى سياسى أصيل فى حياتها العامة، واجتهد كل منها اجتهاده فى تصور بناء المجتمع الحديث على أرضها، وتصور كل منها تصوره لمستقبلها. وبدهى أن يتفرع عن كل من هذه القوى الأربع تيارات على درجات متفاوتة من القرب من مقولاتها الأساسية وتأسس لبعض هذه التيارات أشكال تنظيمية متباينة بينما ظل بعضها الآخر يعمل فى الحياة العامة بغير وعاء تنظيمى. ومهما يكن من أمر، فإن لنا ملاحظتين تصلان بهذه القوى الأربع الكبرى التى رشحها تاريخنا المصرى الحديث. الملاحظة الأولى، أن هذه القوى - لظروف وملابسات جمة لها مقام آخر - لم تُجِدْ فنَّ التحالفات وهو أساس فى العمل العام بآفاقه الحديثة، ومعنى ذلك أن كلاً منها كان يعمل منفرداً كأنه الوطن بأسره، ومعناه كذلك أن هذه التعددية الخصبة لم تصل بوحدة الوطن إلى مدارها الحق. والملاحظة الثانية، وهى مؤسسة على الملاحظة الأولى، أن هذه القوى - لظروف وملابسات جمة... - لم تصل إلى برنامج حد أدنى لبناء الوطن ولم تتول - متحالفة أو أية منها منفردة - مسئولية إدارة البلاد، ومن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثمة لم تستطع أن تقيم فى البلاد النظام السياسى الحديث ذا الأصول السياسية الشعبية الديمقراطية. لقد ظلت هذه القوى الأساسية، وما دار فى فلكها من تيارات، قوى سياسية شعبية واتجاهات فكرية، بينما ظلت إدارة البلاد - فى العصرين الملكى والجمهورى معاً - فى إطار الحكم المطلق. وتمادى هذا الوضع - لظروف وملابسات جمة.... - فى العقود الأخيرة، فتمادى تعثر التعدد والوحدة جميعاً.

نعم، لقد تبدت وحدة مصر مريضة، عندما تمادى الحكم المطلق - فى العقود الأخيرة - فاحتكر إدارة البلاد بكل المفهومات العريضة للإدارة، سياسياً واقتصادياً وثقافياً وإعلامياً.. الخ. لقد ظهرت الوحدة على التعدد فوارته وطمست معالمه وأذهبت ريحه. ولما كانت الوحدة فى هذه الحالة مزيفة؛ ثمرة الحشد القاهر والتراص الشكلى، فإن الوحدة باعتبارها قوة والتعدد باعتباره حيوية قد فقدا صحة العلاقة بينهما، كما فقد كل منهما مغزاه الحق. نهضت الوحدة المزيفة، ثمرة الفرض والقهر، فى أدائها السياسى على التجريب حسب المواقف العارضة الجزئية المتقلبة، ونهضت فى أدائها الفكرى على الانتقاء حسب الصراعات والتوازنات الداخلية والإقليمية والعالمية. وأفضى كل ذلك - الاحتكار والتجريب والانتقاء - إلى ضمور البذور الأولى لمدارس العلم والفكر والبحث والإبداع، وإلى وهن الأبنية الأولى لمؤسسات المجتمع الحديث، وإلى موت الاستقلال التنظيمى الأهلى النقابى والحزبى... الخ وفى الحلقة الراهنة من تطور البلاد، أخذ التعدد ينتعش على مهل شديد وبمعاناة فذة، بيد أنه اصطدم بوحدة قسرية مفروضة لا تتسع لتنوع خصيب حقيقى تمور تجلياته فى أحشاء الواقع الماثل، وبدهى أن يثمر هذا الوضع المريض الاستثنائى (الاستقطاب) بدل (التعدد)، وها هنا انتهى الأمر - هذا الاستقطاب الاستثنائى الحاد - إلى معسكرين كبيرين، يقال لواحد علمانى وللآخر إيمانى، وبدا فى الأفق الأصفر المسموم هتاف الشؤم والخراب، المواجهة.

يرى كاتب هذه السطور - كما سلف - أن الموقف اليوم فى بلادنا يعكس أعلى مدارج أزمة معروفة عللها الأولى ومعروفة سبل عبورها. علل الأزمة هى تجليات لخلل فى العلاقة بين الوحدة والتعدد على أرض هذا الوطن الخالد. هذا الخلل عطل بناء مؤسسات المجتمع الحديث وأضعف نمو المدارس والاتجاهات والتيارات فى العلم والفكر والبحث والإبداع، وأفقد النشاط الأهلى استقلاله. كل ذلك وضع الوطن فى اضطراب عظيم، فتخلف عن مبادرته فى التاريخ الحديث، وتوقف عن التطور الخالق وتجمد إبداعه الثقافى والحضارى.

وسبل عبور الأزمة هى من المشهود غير المنكور. لقد شرعت القوى السياسية والمنظمات النقابية والديمقراطية فى شحذ قواها الفكرية فى اتجاه الوصول إلى برنامج حد أدنى لبناء الوطن، وفى ضبط أشكالها وأداءاتها التنظيمية للوصول إلى طرائق لجعل هذا البرنامج أصلاً لنظام سياسى اجتماعى ينهض على أسس سياسية شعبية ديمقراطية ويتغيا تأسيس المجتمع العصرى الديمقراطى المنتج على أرض هذا الوطن. وهذا التجلى - الإصلاح السياسى الاقتصادى - على خطره وجلاله إنما هو الجهاد الأصغر. وثمة الجهاد الأكبر - الإصلاح الثقافى الجذرى - الذى يتجلى فى حركة جماعات المثقفين المصريين فى اتجاه الاستقلال الفكرى والتنظيمى، وصولاً إلى إعادة بناء تاريخنا الثقافى ووصل عملنا الثقافى بثقافة العصر وإقامة التنوع الثقافى الراهن فى بلادنا على الحرية والعقلانية والمحاورة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد المنعم رمضان

القصيدة البيضاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكادُ أن يكفَّ عن غنائه البلبلُ

أو يكاد أن ينامَ في القفَصْ

الخوفُ هكذا يظن أنَّهُ

إذا ارتقى سلالمَ المنبرِ

واستقامْ

يظن أنه إذا تمددَتْ أنفاسُهُ

في ساحة الجامع

أو تبددَتْ جميعُها

تحت عباءةِ الإمامْ

يظن أنه سيستريحُ فوق ظلِّنا

لكننا نصحبُهُ إلى حدود يأسه

كأنّه لم يبلغِ الفطامْ

حتى إذا تعلَّمَ الكلام

قُلنا له: يا خوفُ لن نخافْ

يكاد أن يكفَّ عن غنائه البلبلُ

أو يكادُ أن ينامَ فى القفصْ

ونحن نستطيعُ أن نرى

ونستطيعُ أن نلفَّ

جسم الماءِ بالهواءِ

أن نلفَّ جسم الموتِ بالثَّرى

ونستطيعُ أن نشدَّ

خَطْمَ ذلك الغافل

أن نُذيقَهُ حلاوةَ القطافْ

ونستطيعُ.

نستطيعُ

أن نمدَّ شوقَنا

وراء ذلك العالمِ

فى اتجاه سرِّه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد يكونُ بيننا الهمَّازُ

والمشَّاءُ

قد يكون بيننا الساحرُ والعرَّافْ

لكننا لَمَّا يشبُّ بيننا الغلامْ

لَمَّا يصيرُ حلُقهُ عجينةً

وصوتُه كلامْ

يقول مثلَ غيره:

يا خوفُ لن نخافْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدة السوداء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جَزْرٌ أم مدٌ؟
لا تسأل فالمركَبُ أشرفَتِ الآن على الغَرَقِ
وأنتَ على المُفتَرَقِ
فَرِجْلٌ قبل الهُوةِ مِنْكَ
ورجلٌ بعدْ
تتقدمُ؟ أم ترتدْ؟
لا تَسل الآن ولا تنظُرْ تحتَكَ
لاتتلفتْ
إن وراءكَ مملكةَ الموتى
وأمامَكَ سَدْ
أنت الآن على المفترقِ
تقدمْ وَاهْوِ بمعولِكَ

إلى أن تَتبَّينَ ثالثَة الطُّرقِ

ولا تسألْ كيفَ انشقَّ اللحدْ

وَتَسلَّقَ مِئذنةَ الأزهرِ أمواتٌ

من تَيْم اللاتِ

وهُبتْ فوق ضفاف النيلِ سَمُومٌ

من نَجْدْ

هَزْلٌ أم جِدٌ؟

لا تسلِ الآن ولكن أرِنَا:

كيف سنستبدلُ شِعراً بشعارٍ

أو بعَرارٍ وَرْدْ؟

وتقدمْ.. لاتلتفتِ الآن إلى ماضٍ بِوِفاضٍ

فى محكمةٍ معتمةٍ

مع أم ضدْ؟

لا تسأل.. واصبرْ للأبيضِ حتى يسْوَدْ

فحواليْكَ الحراسُ جميعٌ

والناس قطيعٌ

فيه الواقفُ كالقاعدِ

والراكعُ كالساجدِ

والشاهدُ شيخٌ يحلمُ بالمُرْدْ

يوُفِرُ فى سُبْحتِهِ من لِحيتِهِ

ويُسلِّطُ همزةَ أمِس على دال غداً

ويكيدُ الكيْدْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويقولُ أنا سمسارُ النَّصِّ

وهمزةُ ما بين الربِّ وبين العبْدْ

ويبدِّلُ من سَحْنته حَسْبَ الطلبِ:

فقيهٌ فى توظيفِ المالِ

وفوقَ المنبرِ قِردْ

يتهدَّجُ بالموعظةِ من الأشْداقِ المنعِظَةِ

يُبرطمُ برطمةً ويهيجُ مَهِيجًا

ويَؤُمُّ صفوفاً عُوجًا

من أهلِ الحَلِّ وأهلِ العَقْد

كُهَّانٌ أَمْ جُنْدْ؟

ولصوصُ نُصوصٍ هُمْ

أم تلك نصوصُ لصوصٍ قد رُصِدَتْ

لتؤسِّسَ إيمانَ المجتمعِ

على تكفير الفَردْ؟!

لا تسل الآنَ.. تقدَّمْ

وَاهْوِ بمعولِكَ الى أن ينكسرَ القَيْدْ

لا تنظرْ خلفك لاتتلفَّتْ

لكنْ أقمِ الحَدْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خمسة تماثيل للمتعة
و صـــلاة شكر وثنية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● **تمثال لعُروة بن الورد**

جناحى الرملُ الحافْى

وجناحى الثانى الغاباتُ

وتاجُ بيوتِ الحصّادينَ

وعقْدُ المرتفعاتِ وقنطرةُ الأعمار

أنا صَنَمُ الحريّةِ

تمثالُ النسيان أنا

فإذا ما جئتُ أطيُر

رمَحْتُ فأرسلْتنى الساحاتُ بقُبرِ النارِ

وغطّ علىَّ حمامُ السوّاحين وطارَ

فتُقتُ إليه بنافورةِ دمعى

أغسلُهُ بنثارى وأزفُّ على قدمىَّ

ومن حَوْلى وعلىَّ

رذاذَ التبرِ وياقوتَ الأشعار

● تمثال لعنترة

فوق جوادٍ دهرىَ يتخبَّطُ فى الرَّبْع الخالى

تمثالى

وحصانى الليلُ العاصى

رُفعتْ فى الهوْلِ يداه

إلى ما شاء الله

غصّت بى أهوالى

فشهرتُ بيُمْنايَ السيْفَ العالى.

وبيُسراى شهرتُ الله

أمامى جَبَلٌ من أشلائى

حولى أممٌ من أشلائى

وورائى

بحرُ جيوشٍ نَفَقتْ أو كُسِرتْ

وجيوشٌ مأسوره

ما أسعدنى

وقفت قربى عشتارُ تلاصقنى .

وتُعرّى فوق الخصر يدًا وتشدّ يدًا حولى بأصَابع مَكسوره

كى يأخذ قبل غروب الشمس أدونيس الأيام لِها صُوره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● تمثال لى

تمثالى صوتى

تمثالى صمتى

تمثالى

فى الزندِ سوارٌ من نجمات وسوارٌ من عَتَماتْ

فى الزند الثانى دملجُ أزهار كلماتْ

فى الشفتين حنين لصحارى الخيل وللظلمات المشتعلات

فى العينين العائدتين من الدنيا سيفَان من الأشعار

وثأرٌ من قبُلاتْ

وفى الجسد المسكوب بمرْمرهِ الإعصارُ

ملاذ الموتِ لمن رفضتْ موتى:

يعنى: تمثالى أنتِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● تمثالٌ لها

يا سيفَ المنبوذينَ عناقيدَ رجاءٍ

تتدلى

من دالية الثأرِ

وياسيف الشهداء المقطورين بقوسِ سحابٍ

فى ناعورة هذا الرمل المتوالى

يا سيف الصخر الطالع من زنبقنا فى الجسد الممتدِّ

النازل فى مرفقنا حتى الجسد التالى

يا سيفًا بفم الأجَدادْ

حصْرمةً بعيون الحساد

ياسيف رمادٍ فوق رمادٍ فوق رمادْ

كنْ تمثالاً فى الشمس لها

جسدًا سيفًا فى شكل بلاد

● تمثال لنا

ندورُ

ندورُ

على مرمرٍ أو رخام

لنحفر بالدمع أهوالنا

هنا صخرةٌ فى أعالى الكلام

تُدحرجُنا مثل شعبٍ هَوَى

نُدحرجها مثل تمثالنا

فتنحتُ منّا عبادًا لها

ونَنْحتُ منها بلادًا لنا

● صلاة شكر وثنية

من بين دمار كنوسى

ورمادِ سجائرىَ البلهاءِ

وأضلع قيثارى المشبوق الفاسقْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشكرُ يُمناك مَنَنْت بها

ونأيت بها

فجمعت العشاق عروشاً

ورفعت النيران نعوشاً

أشكرُ يُسراكَ بسطتَ بها فوق جبينى

حتى أسفل عينىَّ

وأدنى قدمىَّ

وصخرة ظِهرى

مرورًا بين عصايَ ونحرى

جَعَلَتنى أنسى جَسَدى

وبقايا لحمى فى منقار الباشقْ

وأحسُّ بأنى العاشق

يارَبُّ الثلْجاتِ السبعَ/

القمم السبَعِ/

أفاعيِ أوديتى السبعَ/

الصخْرات السبع/

اجْعَلْنى تمثالاً من لحمٍ ودمٍ وضلوعٍ وسيوفٍ ثكلى

تمثالاً للهب الشاهق

الدار البيضاء فجر ١٩٩٥/١/٦

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لغة الأشياء بين الخراط والغيطانى

محمد على الكردى

ربما يكون من نافلة القول أن نزعم أن للأشياء لغة خاصة تتوجه بها إلى المبدعين سواء أكانوا شعراء أم روائيين أم فلاسفة. ذلك أن الأشياء ليست، كما يقدمها لنا العلم بمناهجه الموضوعية ورؤاه التجريدية، كائنات جامدة أو صماء، فهى تعيش وتحيا وتتشكل وتتلون وتختلج وتنبض وتعبق وفقا لما تدخل فيه من علاقات حسية أو وجدانية مع المبدع الذى يستلهمها وينُطقها بما يريد ويرغب. ولعل بعضنا يتذكر ما الفه المفكر «**جاستون باشلار**» من دراسات قيمة ورائدة عن دور العناصر الأربعة (الماء والتربة والهواء والنار) فى تشكيل الخيال الساكن والخيال الحركى. وما توصل إليه «**جان ـ بول سارتر**» فيلسوف الوجودية، بعد وقوعه على «ظاهريات » المفكر الألمانى «**هوسرل**» من اكتشاف مدهش لحياة الموجودات وتداخلها الحميم فى تشكيل مزاج ورؤية بطل روايته «الغثيان» وهى رؤية تتراوح بين أحاسيس اللزوجة والتوحل والقرف المرادفة لمشاعر الغربة والضياع وبكون الإنسان «كماً» زائداً على حياة الوجود، وبين أحاسيس الصلابة واليقظة والتحليق فى سماء الأحلام التى ترتبط ببعض اللحظات المتميزة والقوية الحضور كالاستماع إلى الموسيقى أو الانخراط فى مشروع إبداعى تتحقق فيه الحرية ككتابة تاريخ شخصية مرموقة أو تأليف رواية أو رسم لوحة. كذلك اهتم «**هيدجر**» بفلسفة الأشياء وتحديد وظيفتها أو ماهيتها كأدوات فى خدمة الموجود الإنسانى، هذا الكائن المضىء بفهمه الذى يضفى على الوجود صفات القرب والبعد والذى يتيح له أن يوجد بما هو عليه من نور الدلالات والمعانى وليس انطلاقا من رؤية موضوعية مفروضة عليه مسبقا. ولكن إذا كانت هذه الرؤى التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشرنا إليها، مغرقة فى الذاتية نظراً لارتباطها جميعا بالمنهج الظاهراتى الوثيق الصلة بتجربة الواقع المعيش وبنبضه الذى لا يمكن فصله عن حياة الشعور، فإن دراسات السميولوجيا الاجتماعية، وعلى رأسها دراسة «بودريار» عن «نقد الاقتصاد السياسى للعلامة» تبرز لنا خطل الفكر القائل بقيام العلاقة بين الأشياء والحاجة على أساس من الضرورات الطبيعية، ذلك أنه ليست هناك حاجات طبيعية صرفة إلا بالنسبة لإنسان معزول تماما عن المجتمع، وهذا مالا يحدث إلا فى عالم اليوتوبيا الأدبية أو الفلسفية طالما أن المجتمع سابق بالضرورة على وجود الفرد. ومن ثم، فإن الأشياء لا تكتسب قيمتها الفعلية إلا من خلال ما تضفيه عليها الأنساق الاجتماعية من سمات رمزية ومن خلال ما تحدده لها هذه الأنساق من قيم ملازمة بالضرورة لعمليات توزيعها داخل جسم المجتمع. وإذا كانت الأشياء لا تتحدد أهميتها أو عدم أهميتها وفقا لقيمتها الاقتصادية أو الوظيفية الصرفة، وإنما إلى حد كبير بفضل وظيفتها الرمزية، فإن هذه القيمة الأخيرة لا ترتبط فحسب بقدرة الطبقات أو الفئات الاجتماعية على تملك الأشياء وإنما بمطامح هذه الطبقات أو الفئات وتطلعاتها نحو الصعود الاجتماعى والمتميز. ومن هنا تكتسب الأشياء دلالاتها كعلامات على الرخاء أو البذخ، أو على الذوق الرفيع الذى قد يظهر عبر عملية اقتناء التحف والأشياء النادرة أو على الثراء المحدث الذى غالبا ما يتكشف عبر ظاهرة التكديس ، أو حتى على البساطة الطبيعية التى تبرز من خلال الإقلال من المقتنيات وإخضاعها لنظام صارم من العرض والتوزيع .

إلا أن هذه الطبقة أو هذه "القشرة" الرمزية التى يضفيها كل مجتمع على الأشياء فى صورة تراتب قيمى أو مظهرى هى بعينها ما يحاول الناقد الشهير "بارت" أن يخلص منها اللغة ، وذلك بقدر ما تشكل اللغة ، فى نظره ، عبر نظامها النحوى وتراكيبها المتوارثة عبر التاريخ عالما مسبقا من التصورات القبلية والدلالات السياقية الخبيثة ومعانى التعالى والهيمنة والتفرقة الاجتماعية ولقد أسمى هذه المحاولة البحث عن "المحايد" (le Neutre) ، وهو ما حاول تحقيقه عن طريق الانفكاك أو الانسلاخ من مركزية الثقافة الغربية ورؤية الذات عن طريق الآخر وبوجه خاص اليابان وتجربة "التاو" و "البوذية" والمغرب وما يمثله من تجربة معيشية مغايرة . ولعل أجمل ما فى هذه التجارب هو تعطيل حركة توارد الأفكار الداخلية وتحقيق نوع من اللغة البيضاء ، كما يذهب "برنار كومان" فى كتابه الجميل "رولان بارت نحو المحايد" ١٩٩١ (ص ٧٢) ، وإعطاء الصدارة للأشياء نفسها وإفساح المجال أمامها لتغمر وجدان الكاتب وتحقق من خلاله "ذاتيتها" فى عفوية وتلقائية بالغتى الجدة والطرافة.

ولعل هذه الحياة الجياشة للأشياء وهذه الحيوية الفريدة التى تتميز بها فى عالم الأدباء والفنانين الذين يُعنون بالتقاط همسات الوجدان ونغماته ونبضات الفؤاد وخفقاته ليست بغريبة على إبداع بعض أدبائنا المعاصرين وأخص منهم - لأسباب ذاتية محضة - **إدوار الخراط وجمال الغيطانى** .

تتميز كتابات الخراط بهيمنة جو من الشاعرية الفريدة التى تعطيها مذاقاً خاصاً وتضفى على عالم الأشياء فيها حياة متكاملة تتواكب فيها الأنغام والأصوات والمناظر واللوحات والروائح بمختلف درجاتها

وأنواعها ؛ وربما هو يستخدم فى التعبير عن منهجه فى الكتابة مصطلح "القصة – القصيدة" الذى يراه موائما لعملية الدمج بين عنصرى الشعر والحكى ، وهو مصطلح يذكرنى بعنوان دراسة «جان – إيف تاديه» التى أسماها «القص الشاعرى» وأبرز عنصر فيها هو هيمنة «المكان – الحلم» ، الأمر الذى يؤدى إلى تجاوز فكرة الزمان الخطى وتكثيف الزمن فى صورة لحظات فذة ونادرة أو ذكريات بالغة الدلالة تشكل ما يشبه البؤر الرئيسية فى شعور الكاتب وحياته الوجدانية ، وهذا هو ما نراه واضحاً فى عالم الخراط الروائى الذى يشبه شريطاً احتفالياً تصاحبه الأناشيد والترانيم لبعض الأماكن التى ترتبط بذكرياته الحميمة ، كالإسكندرية وشواطئها وحى راغب أو بعض المواقع الأثرية التى نراها فى «الزمن الآخر» وفى «حجارة بوبيللو» وغيرها ، وهى الأماكن التى يضفى عليها ، من ثم ، هالة أو عبقاً خاصا يحولانها من مجرد واقع إلى عالم سحرى تنفذ فيه الشاعرية إلى أبسط الأشياء وتجعلها تخاطبنا بلغة متعددة الإيقاعات والإيحاءات متضافرة فيها مع أرق وأعذب ما نشعر به من أحاسيس ومع أدق ما يخاطب أعيننا من رؤى مدهشة تتشكل من مناظر أو لوحات بسيطة ترسمها الأشياء العادية أحياناً وأحياناً أخرى بعض المواقع الأثرية التى تربطنا بماضى مصر القديم وتاريخها القبطى والإسلامى (وهل راما إلا مصر نفسها) ، وهو تاريخ يعايشه الخراط بوصفه واقعاً حياً ومستمراً وبوصفه واقعاً مقدساً، إن صح هذا التعبير ، ولكن قداسته قداسة محايثة تمتزج فيها حياة الإنسان بحياة الحيوان والأشياء ويتجاور فيها الموت مع الحياة والمشاعر النبيلة السامية مع نبض الأجسام الطافحة بعرقها وروائحها القوية والعامرة بدفئها وحرارتها .

إن شاعرية الأشياء تتحقق عند الخراط من نفاذها إلينا عبر لغة بسيطة شبه واقعية ولكنها سرعان ما تتجاوز هذه الواقعية الظاهرة بإضافة لمحة أو نقل سياق الوصف العادى أو المألوف ، كجرد الأشياء مثلاً ، إلى سياق شاعرى يكاد يكون كامنا فى الأول ولكنه يتفجر منه بإضافة جملة أو عبارة تحقق الانعتاق من الواقع إلى عالم خيالى تلعب فيه بعض العناصر المعروفة بكثافتها الشاعرية العالية ، والتى تدخل بطريقة جذرية فى تشكيل المركبات الثقافية (كما عرفها باشلار وحددها بالماء والهواء والتربة والنار) ، دوراً بالغ التكثيف والتركيز .

ولعل ذلك يتضح من هذا المقطع :

«ووقفت تتفرج عليه ، فى المطبخ ، تحت الأرفف المجوفة فى الحائط الحجرى ، عليها زهريات ، وطاسات ، وقماقم من الزجاج مليئة بالنور الأزرق الشفاف - وهو يبحث ويسأل عن البن والسكر والكنكة والملعقة الصغيرة ، فتدله عليها ، ويجدها، وقالت إن البن طازج ومحوج ، فقال طبعا وهائل ايضاً ومن يديك زى العسل واحسن، ولم يتوقف نهر الحديث الوصال الذى انطلق يهضب بهما معا على أمواجه الخفيفة المليئة المسرعة .»

ص ١٥٧ الزمن الآخر - دار شهدى ١٩٨٥.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما أن شاعرية الأشياء تنبع فى أعمال الخراط من عودة بعض الأماكن المحبوبة فى سياقات مختلفة على شكل «موتيفات» متكررة ترسم لهذا العالم البديع خريطته الشعرية بنتوءاتها البارزة وخطوطها المتعرجة. ومنخفضاتها ومرتفعاتها، كما تتولد بصورة مفاجئة من بعض المقاطع ذات الكثافة الصوتية عالية الجرس، وكأنها ضروب من «الجلوسولاليا» الدينية، فترى أحيانا مقاطع يغلب عليها صوت السين أو الشين كأنما الأشياء تسمعنا صوت احتكاكها واصطكاكها أو تلاصقها وتلامسها أو تهامسها ووشوشتها إذْ نحن بين هسهسة وسأسأة وشأشأة وأحيانا مقاطع تطفح عليها الأصوات المتولدة من الألف الموقوفة والمقصورة أو الممدودة لملاءمة هذه الأصوات للتعبير عن التألم والتأوه والحشرجة. ولكننا لا نريد أن نفيض فى ذلك فالأمثلة كثيرة وتملأ كتابات الخراط، ونريد فقط أن ننهى هذه الخطرات بتقديم نموذج آخر يشكل ما يشبه المعزوفة التى تتآزر فيها أصوات مختلف عناصر وكائنات الطبيعة كأننا أمام «سيمفونية» رائعة تتصاعد نغماتها وتصدح الحانها على لوحة خلفية تمثل مشهدا من الريف المصرى إبان فيضان النيل وبعث الحياة صاخبة هادرة بين جنبات واديه. بينما راح الراوى فى لحظة من النشوى «الديونيزية» يرفع عقيرته بالشكوى والأنين من ألم البعاد وربما الخوف من مكنونات المستقبل المجهول:

«كانت نسمة الهواء قد اشتدت وقد اقترب العصر، وحفيف الشجر له موسيقى، ومياه الفيضان الحمراء المتدفقة فى الريّاح لها هدير خافت ومدمدم فى ارتطامات أمواجه ودواماته، ونحن نهش الذباب الذى تجمع حولنا يحط علينا بلا هوادة، بعناد. والمنشة الخوص رفيعة الفتائل ذات المقبض العاجى فى يدى عمى سلوانس وفى يدى جدى ساويرس، لها صوت احتكاك ووشيش يشرئب له الجلد: أزيز الدبابير والفراش سريع الرفرفة باجنحته الشفافة والفضية. وخوار الجاموسة المربوطة فى الساقية تختلط فى مسامعى التى أحدُّها الكونياك وارهفها، بدندنة عمى سلوانس وشجوها المكتوم ورضيت بنار البعاد ياللى راعيت الوداد، وسمعت نجوى الفؤاد، افديك بروحى ونباح الكلب الضرورى الذى لابد أن يرتفع بإصرار، وخوف من على حفافى الغيطان».

ص ٤٤ حجارة بوبيللو - شرقيات ١٩٩٣.

أما تجربة الغيطانى مع الأشياء فهى لا تبدو لى غريبة أو بعيدة عن تجربة الخراط فكلاهما يمتاح من نهر الشاعرية الدافق ومن معينها الذى لا ينضب، وإن كانت العناصر التى يحملها هذا النهر أو تجرفها تياراته من منابعه الغائرة فى الماضى تختلف عند كل منهما. فالغيطانى يستلهم التراث الإسلامى والعربى بكل مستوياته الشعبية وغير الشعبية، وإن كان له ولع خاص بالتجربة الصوفية التى تحقق له نوعا من الاندماج التام والانصهار الكامل مع الناس وكل موجودات هذا الكون، ومن هنا مصداقية قول الخياط عن «القلق الصوفى المعاصر» بأنه يجد فيه «الأرضية الحسية ومضض السؤال (فصول، العدد الثانى، ١٩٩٢، ص ٣٠٨). ولعل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه التجربة التى يعيشها **الغيطانى** بكل أحاسيسه ووجدانه، ومن خلال معاناة مضنية ووعرة عاشها فى طفولته وفى علاقته الحميمة مع أسرته - وهى نفس العلاقة التى شكلت بعد ذلك مدخله الخاص إلى كل تجاربه الأخرى فى معترك الحياة سواء كانت سياسية أم اجتماعية أم ثقافية - هى التى تجعل من أعماله كلها، وليس فقط كتاب التجليات أى الكتاب - الأم، عالما مغرقاً فى الذاتية وفى حالة اتحاد متواصل شبه جسدى مع كل ما يعالج من موضوعات. **فالغيطانى** لا يكتب من منظور خارجى، وإنما من خلال جسمه وأحاسيسه وعواطفه جميعا، ولعل ذلك ما يجعلنى أحس بأن كتابات **الغيطانى** هى نوع من الانفتاح البهىّ والمتأجج شوقا على الوجود، وأنه، من ثم، ليس إلا معبرا أو شفافية مطلقة ينفذ منها إلينا تاريخُ شعب مصر الكادح بمعاناته وآلامه ومطامحه وآماله وكل معتقداته العقلانية واللاعقلانية. ولعل ذلك يفسر لنا ما يقوله د. **يوسف زيدان** عن الزمان فى رواية «هاتف المغيب» بأن الفاعل الحقيقى فى الزمان العربى «**ليس الموجود الطبيعى الذى تحرك حركة محسوسة فى الزمان، بل هى ديمومة الزمن التى تصنع الأحداث فى جريانها الممتد، اللانهائى**» (فصول، العدد الثانى، ١٩٩٣، ص ٢٧٥).

من هنا نشعر أن **الغيطانى** حينما يصور لنا شخوصا بعينهم أو يسرد علينا أحداثا تخصه أو تخص مجتمعه لا ينفصل قط عن الرسالة التى يريد أن يبلغها لنا وإنما يُضمنها من لحمه ودمه ما يجعلها نابضة زاخرة بالحياة، ويجعل رؤيته للعالم والأشياء هى رؤية هذه الأشياء نفسها. وكأن موجودات هذا العالم تريد أن تنفذ إلى صميم وجداننا وتقر فيه بأشكالها الأصلية، التى لم يطرأ عليها تغير أو تبدل، وأن تأتى إلينا بما علق بها من غبار الزمن وتصورات السابقين وأمنياتهم ورغباتهم وتوسلاتهم الملتاعة التى أودعوها إياها وائتمنوها عليها خاصة لو كانت هذه الأشياء آثاراً نابضة بتاريخ أمتنا من مساجد وسبل وطرقات وأحياء قديمة ومزارات وقصور وأضرحة لم تزل تحمل عبق الماضى ونكهة عتاقته المتميزة ولعل العلاقة بالغة الخصوصية التى تربط «عم عاشور» بقبة مسجد قلاوون خير دليل على هذه العلاقة الحميمة التى تختلف عن أى علاقة موضوعية تقوم على الدراسة والتحليل الظاهرى أو على الإعجاب الشكلى الذى لا يتعدى ظواهر الأشياء ولا يتجاوز ترديه العبارات المحفوظة التى تكلست معانيها مع مرور الوقت وكثرة الاستخدام:

إن رؤية القبة بصحبة عم عاشور شىء والفرجة بدونه شىء آخر، عالم إنجليزى شهير، تخصص فى العمارة الإسلامية هو العلامة كريزويل، قال عنه: عاشور لسان الحجر، لكل نقش عنده معنى، مغزى ظاهر، وآخر باطن، والخطوط لم تتقاطع مصادفة والدوائر لم تكتمل عبثا، ينبه إلى الصمت القديم، الضوء الملون، إلى اتصال مركز القبة السامق بمنتصف مدفن السلطان وأولاده شاخصاً اعتاد الوقوف بمفرده فترات طويلة شخاصا إلى الارتفاع السامق، إلى النوافذ المغطاة بالجص والزجاج الملون قرب المنتهى، منها تنفذ حزم الضوء وتتقاطع عند توسط الشمس للسماء، أما الفتحات الثمانى فيتسلل الضوء منها مائلا، تتلاقى أطرافه عند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خشب الضريح المرمرى ثم يتراجع منسحبا خفية، لعم عاشور تفاسير شتى لحركة الضوء، لامتزاج ألوان الطيف وتفرقها ينبه الزائرين إلى أن الأمر ليس مصادفة، يؤكد أن القبة فى الصباح غيرها عند الظهر،أما القبة فى ساعة الغروب فتكون مغايرة. حتى إذا ما اكتمل الليل بدلت تبديلا.

(ص ١٨ رسالة البصائر فى المصائر - مكتبة مدبولى - ١٩٩١).

غير أن هذا التواصل الحميم مع الأشياء، أو الانصهار التام فيها، كما كان «بارت» يحلم بالوصول إليه عبر مشروعه عن الرؤية المحايدة وتعطيل اللغة، وهى ظاهرة أبرزها من قبل «جان ستاروبنسكى» فى تحليلاته لتأملات «روسو» التى تحمل عنوان «أحلام متجول وحيد»، وربما يتم هنا، على العكس، باستخدام لغة مناسبة لا تعرف التوقف أو النتوءات، لغة دافقة تتجاور فيها اللمسات والهمسات واللمحات كأنها لوحة انطباعية تتآلف فيها الألوان النقية الصافية وتتكامل مع الألوان المساعدة فى تناغم رائع وسيولة يرتاح إليها القلب ويذوب رقة وعذوبة على هدهدة حركتها الناعمة الملساء؛ إلا أننى أرجع فأقول إن هاجس غياب اللغة وإمحائها أمام قوة الإحساس وطغيان لذة الفناء فى عالم الموجودات الحسية ليس بغريب على عالم الغيطانى الإبداعى، وإن كان ذلك يبدو له فى صورة تغييب للعقل واغتراب للوعى والإرادة. وإليكم هذا «النص - الحلم» الذى يغمرنا ببهجة حضوره المترجرج بين الوعى واللاوعى والمتأرجح بين اليقظة والوسن وبين الصحوة والغفوة:

- «أبدأ بالاعتذار، فالمقام مبهم والحال غالب وعندما سطرت ما ذقته وعلمته أول مرة كان الأمر سهلا على. وبعد تمزيقى ما كتبت، وبعد أن أمرنى شيخى الأكبر بإعادة ما دونت، لقيت العسر والمشقة، خاصة وأنا لست أنا، كما أن وجودى ليس وجودى، وهنا أصمت فلا أبوح، فثمة سر عظيم أعدكم بالكشف عنه فى المقام الأصح والأوان المواتى .... أصرح بهذا عند بداية المقام لأننى واجهت ما استغلق علىّ ما لايمكن التعبير عنه بمفردات النطق والكتابة. من ذلك على سبيل المثال لا الحصر أن وجودى الجسمانى، المختصر فى رأسى، امتزج بوعيى وصار بديلا عنه أحيانا أى أن وعيى أصبح عوضا من ذلك إدراكى لحركتى دون قدمين، وقبضى على المحسوسات دون يدين، ونظرى إلى المرئيات بلا عينين وإصغائى دون أذنين. أقول أنا التائه مفتقد المضجع والمقر إننى أطعت فتبعت شيخى الأكبر حتى انتهى سعينا إلى مدينة لم أحط بمطاراتها، لم أرتد مقاهيها، ولم أتامل واجهات بيوتها، ولم أعبر الجسور المؤدية إليها، ولم يتبدل هواى فى طرقاتها. مالوفة لى إذ خالجنى يقين أننى عشت بها زمنا، وأننى انفقت من عمرى فيها قدرا، متى؟ هذا ما لم أقف عليه. كيف؟ لم أجد الإجابة. سبحان علام الغيوب، رايتها كلها كانى أقف فى نقطة

شاهقة من فضائها. اسطح البيوت محدبة، بعضها مكسو بقرميد احمر، ابراج كاتدرائيات ضخمة، ومئذنة وحيدة مغربية الهيئة جدران رمادية، ونوافذ مستطيلة، شرفات قليلة مغطاة، ارصفة عريضة، واحواض مستطيلة للزهور، ومقاعد متباعدة لجلوس المتعبين، ومراسى قوارب، وسفن صغيرة ترسو فوق مياه نهر يتخللها، نهر ليس فى اتساع النيل الذى اعرفه نيلى العريض المهيب القديم.

«ص ٢٨٦ - ٢٨٧مقام الاغتراب - كتاب التجليات دار الشروق، ١٩٩٠

لا شك أن تغييب الوعى هنا ملازم لإحساس الغيطانى الدفين بالذنب، فهو أبدا الغائب البعيد عند وقوع الملمات الجسام وأشدها وقعا على الفؤاد هو فراق الأحبة والأهلين. ولعل هذا الإحساس الملازم بالفوت المعقود عليه كالقضاء المحتوم هو أيضا ما يفسر علاقة الغيطانى بالغة الخصوصية بالزمن، بزمان لا ينى يتآكل ولا يكف عن الانسراب، زمان الحنين العالق بكل ما يحمل عبق الأحبة وبكل ما عايشوه ولازموه من أماكن ومواطئ وأشياء تحمل ذكراهم و «رائحتهم » وبكل ما تعلقوا به من أمنيات وآمال أبسطها أعظمها سمواً وجلالا، وزمان الحسرة على ما فات وما فُقد وما لم يتحقق، وهو ما يبرع الغيطانى فى تجسيده عبر هذه الشخصيات الوسيطة الهائلة، كالحسين وابن عربى وعبدالناصر، التى يرى فيها مُثلا ورموزا سامية يعوض بها تقصيره فى إرضاء الأهل وأعز المقربين إليه، وأخيرا بمفهوم الزمن أو الوقت الصوفى الذى يتكون من لحظة حضور وتجلٍ قوية تسمح له، فى حالة رضاء الشيخ الأكبر وأصحاب الديوان عليه، بالسيطرة على هذا الزمن والنفاذ منه إلى الماضى أو القفز إلى المستقبل أو الغيب الذى لا يمكن أن يعلمه إلا بإذن علام الغيوب:

«نعم .. فالمهم وعى، وعلى ان ادرك ما بين الظل والأصل، والصلة بين الرائحة والزهرة، ان ارى بعينى مادة الفكرة، ان أسبح من المصب إلى المنبع بلا مدد، خلواً من المعاونة او مساعدة مرجوة، علىَ التشبث بما لا يثبت ابدا، بما يفلت ويناى دائما وتعجز القدرة الإنسانية عن إدراكه أو اللحاق به، ولولا التكليف لما أتممت ..

(كتاب التجليات، ص ٢٨٦).

إن هذا الحضور القوى للغيطانى فى الزمان والمكان حتى ولو تغيرت الأحوال وتبدل الزمان غير الزمان، هذا الزمان الذى لا ينى يفاجئنا، كما رأينا فى معراج الكاتب الأخير عبر «متون الأهرام»، بانفراجات وتشعبات غير مأخوذة فى الحسبان، هو حضور لهذا العالم نفسه فى كيان الغيطانى، لا كيانه الشخصى، وإنما هذا الكيان الذى يتحقق عبر الكتابة التى تخفيه وتظهره وفقا لما يمليه عليه الوارد، حاله حالُ الشيخ ابى السعود فى «الزينى بركات» حينما تأتيه طوائف الشعب حيرى تسأله عن طبيعة الزينى وما هو وما يمكن أن يكون.. هل هو محط الرجاء وملاذ المكروب والحيران.. هنا يسكت الشيخ وتتكلم الأشياء..

الشيخ رضوان كبير الفحامين، يتوجه بالسؤال إلى الشيخ المهيب:

«لن يقنعه.. إلا أنت.»

«تبقى الكلمات معلقة فى فراغ البيت، ينسل هدوء عذب رقراق كسرب عصافير على علو شاهق فى اللحظات نفسها تختنق طرقات الحارة برُحام كبير، تموت الأصوات كلها خارج جدران البيت، تنفذ رائحة لا تنتمى إلى جنس نبات أو عطر معروف، ائتلاف الريحان بماء الورد المحفوف بروح السوسن، يتمهل كل منهم فى تفكيره، يغمق الهواء، يميل إلى لون الرماد. يملأ الصدر خشوعا ورهبة، تتدحرج حبات المسبحة بوضوح، إيقاع تفكير الشيخ أبو السعود، يقلب ما يسمعه، ما يراه فوق الوجوه.»

«لم نسمع برجل مثله... ونحن ما نرضى إلا به...»

إجابة ملؤها الأمل ولكنه أمل أشبه بالسراب أو البرق الخُلّب:

«ابتسامة خفيفة . ذرات نور تنفذ من ثقوب مشربية ضيقة العيون. خاطفة كبرق بين غمام».

ثم يأخذ القلق يتسرب إلى القلوب العطشى بالرجاء وبأحلام العدالة المستحيلة على الأرض:

«... توغل برودة. ينفذ الليل إلى السماء واثقا اسود الجبين، يميل الشيخ البهجورى كبير المرخمين...

«لم يحدث يا مولانا أن رجلا متعمما أو غير متعمم أيا كان مقامه أو رتبته، عُرض عليه منصب ورفض، الناس كلهم، المجاورون وأصحاب الطوائف، منذ سماعهم الخبر ولا اسم على لسانهم إلا الزينى بركات.. الزينى بركات.»

و«من نشر الخبر يا ولدى».

إجابة واجمة ساهمة تنقصها حرارة الرجاء:

«الشتاء ساهى الوجه، بارد النظرات عفى البرودة، لا إجابة جاهزة عند أى واحد من الحاضرين. لايدرى سعيد كيف تسرب الخبر من البيسارية فى القلعة، ربما خدم القلعة، ربما بعض المماليك..»

ص ص ـ ٤٣ ـ ٤٥ الزينى بركات ـ دار الشروق ١٩٨٩

إننا هنا أمام لغة صامتة، لغة تعبيرية أفصح من الكلام الصريح وأعمق وأنفذ من العبارات الواقعية أو العقلية الباردة، وإذا كان هذا الصمت معبراً فلأن لغة العناصر فى تداخلها الحميم مع صميم مكونات فرحتنا وبهجتنا من ضياء وعطر وعذوبة ورقة وعلو، وفى تلاحمها مع مكونات كدرنا الجسدى من برودة وضيق وظلام واختناق أكثر قدرة من اللغة المباشرة على النفاذ إلى القلوب والأخذ بتلابيبها. إلا أن هذا كله يتطلب من الأديب حساسية خاصة وشفافية ملائمة لطبيعة كتابته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهى كتابة شاعرية فى صميمها، والكتابة الشاعرية بالرغم من قدرتها، عند الغيطانى، على توليد هذا الفيض الروحانى، هى فى جوهرها كتابة حسية، كتابة كيمائية حالمة لا يناط بها فحسب تحويل ابسط عناصر الوجود إلى نُضار خالص، أى تحقيق حلم الانعتاق، وإنما أيضا تجاوز مقام الفَوْت والوجد بتحقيق الوحدة الأولى، هناك حيث لا انفصام بين الإنسان والإنسان ولا بين العاشق والمعشوق ولا بين الكلمات والأشياء.

فى العدد القادم من (إبداع)

الرواية الآن - ٣

دراسات ونصوص تنشر لأول مرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- محمود أمين العالم
- لطفى عبد البديع
- محمد صدقى
- فتحى أبو العينين
- أحمد عمر شاهين
- محمود حنفى
- حسين حمودة
- عبد الستار ناصر
- أحمد الشيخ

عينان مفتوحتان فى العتمة

مقطع من الفصل الرابع من «ربيع العطش»، الكتاب الثالث بعد «رامة والتنين»، و«الزمن الآخر».

جاء عم أحمد العربجى، حسب الاتفاق، عندما شقشق الفجر.

وقفت العربة الحنطور على الباب الخارجى، وصلصل الجرس الفضى الصغير، وكان لصداه، فى الكورنيش النائم، رنة تجمع بين البهجة وبين شئ يشبه النذير أو التحذير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان عم أحمد العربجى يلف رقبته بتلفيعة صوف قديمة وخشنة الشكل وإن كان صوفها قد نعم - فيما يبدو - من كثرة الاستعمال. طربوشه الآن مستقر على رأسه بقوة، من غير المنديل الذى يحمى حافته من العرق، وقد رفع ياقة الجاكتة ذات الشكل الميرى، وزررها، وجلابيته تحتها تصل إلى حذائه الضخم ببوزه العريض المرتفع من الأمام فى قبة متينة، عندما نزل، وشال عنها حقيبة السفر الأنيقة، التى يبدو أنها غير مثقلة، من مجرد أنه رفعها دون جهد، وحلف لا والله يا ست مانت ماده يدك واصل، هات يا سيدنا لفندى كمانى، لكنه تمهل فى أن يترك له حقيبته، كان عليه أن ينتعها بنفسه، بمشقة، حتى يوصلها فى النهاية إلى كتف عم أحمد الذى نهض بقوة وهو يزحر قليلا: استعنا بالله الجوى العظيم.

كانت رائحة مياه النيل فى الصبح البدرى مغرية، كأنها خضراء، وإن كان يحسها ثقيلة - أيضا - على نحو ما، دقدقة سنابك الحصان على أسفلت الكورنيش منتظمة، لها صدى موسيقى فى السكون السائد.

عندما وصلا إلى المحطة كان كل شئ يبدو نائما. المصابيح الكهربائية المدورة قد اصفر نورها وشحب فى الصبح، الأرصفة العالية خاوية مكشوفة تحت السماء، وبدا له كأن المسافرين القلائل لا يعبأون بهما، ولا بشئ، ستات صعيديات جالسات على الأرض، أسندن رؤوسهن الملفوفة بالشيلان، على الأذرع المحيطة بالأجسام، بإحكام، مكومات، فى ثيابهن

السوداء بجانب القفف المليئة المنبعجة المربوطة بالحبال، أطراف أغطيتها القماش مخيطة بحافة الخوص، بغرز كثيفة وضيقة. ورجالهن صامتون، كأنهم نائمون، الجلاليب الصوف أو الجوخ السابغة - لزوم السفر والأعياد والمناسبات فقط - والعمم البيضاء المزهرة، أو اللبد الداكنة حولها التلافيع ذات الطيات الكثيرة، مسندين جسومهم إلى حائط المحطة الحجرى العريق، كأنما قد نفضوا أيديهم من الانتظار، ولهفته، وروضوا أنفسهم على البقاء هنا، دون حساب للزمن، حتى يجئ القطار - أو لا يجئ - وكأنهم قد ثبتوا فى أوضاعهم منذ أبد سحيق، من غير حركة.

كانت القطارات واقفة، ساكنة هى أيضا، كأنما لا نية عندها أن تتحرك أبدا، تبدو خالية، ومتشابهة، رمادية، من الشبابيك تبدو المقاعد الخشبية فى الدرجة الثالثة صلبة وغير مرحبة، والأرضية سوداء.

يبحثان عن قطارهما، عم أحمد وراهما بالحقيبتين، صابرا وصامتا ومتحملا ثقل العبء وخواء المحطة المكشوفة تحت سماء أخذت تبيض قليلا وتكتسب حرارة أول النهار.

يقرءان معا إشارات وعلامات القيام والوصول دون أن يتبيناها تماما، أرقام القطارات وساعات القيام مبتورة، أسماء المحطات متتالية متداخلة ومضطربة، المنيا منفلوط فرشوط أسوان أرمنت أبوتيج شندويل قفط بانوب ملوى الفيوم، المدينة المرضعة ملجأ الحمير الوحشية جبل فرجوط البحيرة الجنوبية مدينة منت شونة الغلال الوفيرة خشب الكروم الأقباط مسكن نوب مستودع كل الأشياء البحر الوسيع، إدفو أخميم الأشمونين قوص أهناسيا، قدس أقداس حتحور ربة العشق مدينة القضيب العظيم مدينة بان الطروب مثوى الآلهة الثمانية الذين يملكون التاسوع مدينة الأسقف أثناسيوس بلد أفروديت وخنسو بشنش القمر هيراقليبوليس العظمى، مغاغة بنى مزار مطاى سمالوط أبو قرقاص جرجا ديروط صدفا بلد شهداء آخر القرن العشرين، طهطا إسنا كوم امبو قيام وصول الساعة الرصيف الحروف والأرقام تومض وتخبو فى اللافتات المضيئة الكثيرة المتعاقبة التى انطفأ نصفها وانكسر زجاجه، وظل النصف الآخر مكشوفا انتشر نوره وتشتت وتشعث من المصابيح المشققة شاحبة الإشعاع.

يستبد به، فجأة، مضض محطة السكة الحديد التقليدى عنده، حيرة الاستقرار على معرفة القطار والوجهة ورصيف القيام، حتى ورامة معه، وهى حصن أمان وحنان، لا يبدى لها هذا القلق (الذى يراه مراهقا أو طفليا قليلا) يسأل نفسه، دون إجابة بالطبع: أما زال حتى الآن يهاجمه توزع القلب وغموض المآل؟

لكنه مع ذلك لم يملك إلا أن يسأل بصوت عال، كأنما يسأل نفسه مع ذلك:

- أين القطار؟

قالت: لابد أنه هو هذا.

كانت عربة الدرجة الثانية خالية تماما. الفراش الذى جاء به يحمل الحقيبتين من عم أحمد العربجى كان صامتا تماما، على غير المعتاد، وعابسا قليلا، كأنه صحا من النوم على رغمه، وضع حقيبتها على الرف العلوى، وركن الحقيبة الأخرى الثقيلة جنب باب العربة.

- مع السلامة يا بيه، توصلى بسلامة الله عاد يا ست هانم.

كان صوت عم أحمد العربجى، من وراء زجاج النافذة، خافتا ومحبوسا، رآياه عبر الرصيف الآخر، يشور بذراعه، يقول شيئا لا يسمعانه.

عندما تحرك القطار، فجأة دون إنذار، دون جرس ولا صفارة، فى ميعاده تماما، أحس أن وطأة قد ارتفعت عن صدره.

الآن مهلة الرحلة.

لا يهم من أين جاءا، إلى أين يصلان، كل المشكلات والمشاغل والواجبات والقيود والمهمات والمواعيد قد تأجلت - مؤقتا - وكأنما اختفت أو زالت تماما.

فى عربة القطار الخاوية معتمة الضوء قليلا التى تشق جوف الصعيد،كأنما بلا قيام ولا وصول، قعقعة العجلات على القضبان، ودقدقاتها المتراوحة علوا وانخفاضا قد انتظمت، ومن ثم هدأت، واعتادتها الأذن، كأنها سكتت فى نوع من الضجيج الذى كأنه صمت وإنما فقط له صوت رتيب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استراحت إليه، أسندت رأسها إليه، ونامت.

حسه برأسها، وضغطه قليلا على عظام كتفه، وشعرها الغنى تحت وجهه مباشرة، فيه متعة، كأنما يرحب بثقله.

دخل القطار نفقا طويلا، سأل نفسه: أهذا يحدث فى الوادى المنبسط الممسود؟نعم، اختفى نور الصبح من وراء النافذة، وسقطت العتمة، زالت خضرة الغيطان وأجمات النخل المتكاثفة.

ضوء مصابيح العربة شحيح، وهى نائمة على كتفه، قعقعة العجلات فى عتمة النفق قد ارتفعت وصلبت وتعاقبت دقاتها، الجبل الذى يشقه القطار محيق بهما، وطأته محسوسة، ثقيلة، لكن قوة الاندفاع الجامح العارم تعرف أن تصميمها لا يحيد، عيناه مفتوحتان، هذه معرفة لا شك فيها.

ذراعه تحيط بجسمها، ورأسها على كتفه، والقطار ينطلق فى الظلمة، لا يبدو أن النفق له نهاية.

نفق سرى وحميم وخاص، مسامر، سخن، بلا زمن.

طاف بذهنه كالبرق سؤال سرعان ما استبعده عن نفسه، هاجس وسواس:

- ما دام بلا زمن، كيف يكون مستمرا؟

اكتفى بأن أسند جانب وجهه على وسادة شعرها، على رأسها المستكين، فى شعرها عبق خريف حار، وخشونة مستنفرة، تستثيره، وفيه مع ذلك حر خفة رقيقة متطايرة. وحيدان معا فى النفى. وحيدان معا فى الثبات.

الآن ليس هناك منفى. ليس هناك نفى.

قال: النفى عن الجنة عند آدم القديم ليس الخروج من الفردوس الذى يدر عسلا ولبنا. بل هو الإقصاء عن شجرة المعرفة. أنا عرفت طعم الثمرة المحرمة، كيف أنساه؟ مهما بعدت الشقة وشط المزار؟

قال: ما من منفى عنها. شجرتى المحرمة المنتهكة. ليس المنفى عن مرآها هو المنفى عنها. لا شئ ينفى حسى بها، معرفتى. وهى نائمة على كتفى، ولو للحظة، فى نفق لا زمن فيه، وهى نائمة معى فى عتمتها ساطعة الضياء.

قالت له، بصوت محايد، لا أثر فيه للسخرية، كأنما تقرر واقعة لا تعنيها فى شئ:

- أنت تشكو لواعج الحب، تقول إنك لا تكتب،ولا تتكلم، لأنك تتعذب. هل فى الصمت انتفاء للعذاب؟

قال لها: أنت تملكين عبقرية التفحص، موهبة ابتذال كلمات ضخمة - مثل العذاب - مثل اللواعج، مثل الحب - لكى تنزليها إلى الأرض، وتضعيها موضعها من غير دراما ولا مأساة، لكى تخفضيها إلى حجمها «الصحيح».

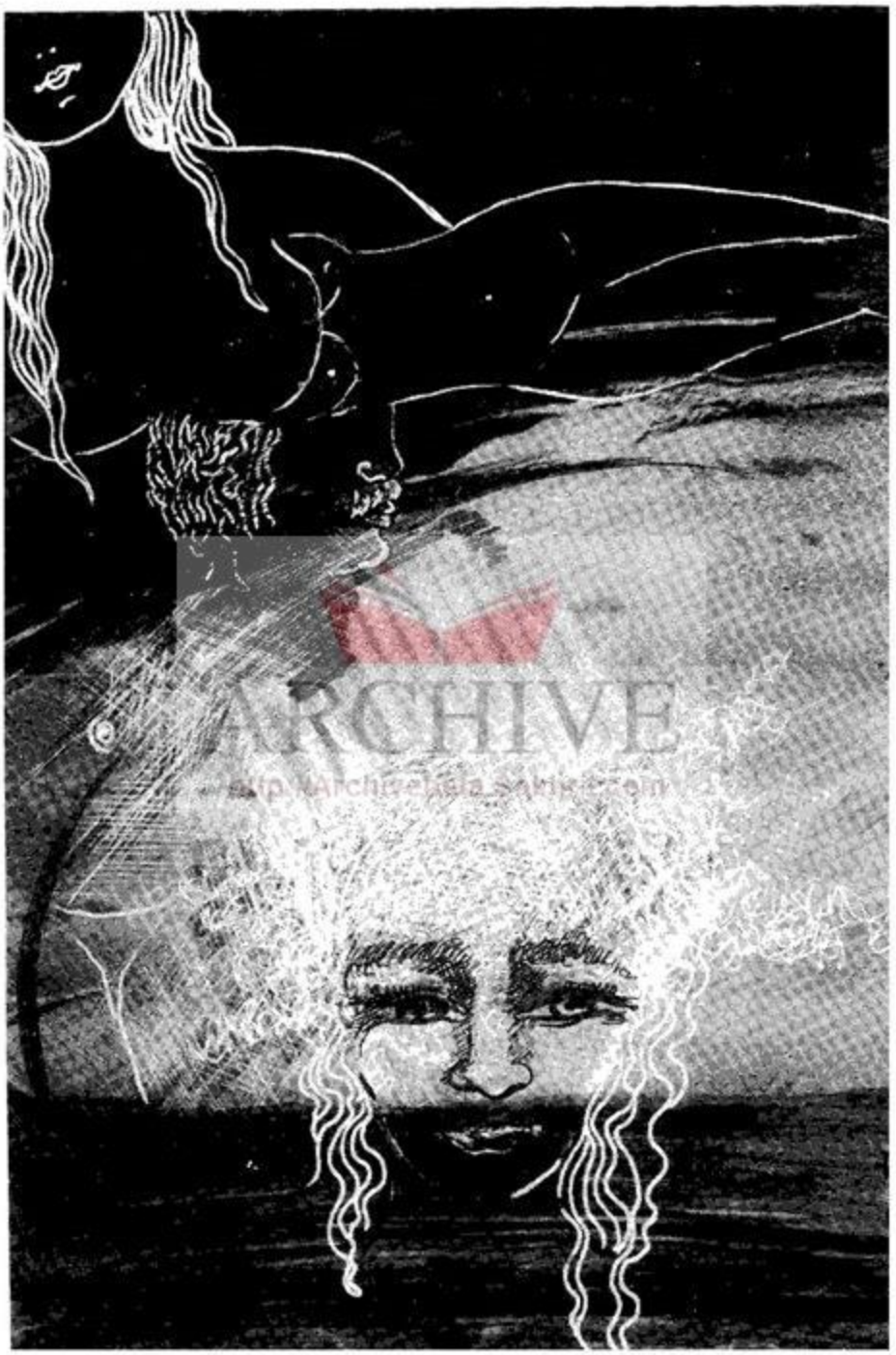
قال: تظل كبيرة، غير قابلة للابتذال، غير قابلة للنزول إلى الأرض.

قال: الواقع المجرد، العارى، اليومى، المبتذل، إذا شئت، شئ درامى فعلا، ومأساوى فعلا، حتى دون كلمات. غير قابل للتسطيح، غير قابل للقولبة، والتنميط.. أوه، ما أشد تعقده وجيشانه بالمتناقضات، ما أعصاه على أن يوضع فى كلمات. دعك من أن الكلمات تتحول إلى قوالب. مثل كلمات الأغانى التى كانت تصب فى آذاننا ليل نهار، وكنا نهرب من سماعها (أصبحت الآن «كلاسيكية» ولها نوستالجيا، ونحبها. الآن هناك أغان لها كلمات شبابية، هبابية، مسطحة قصدا وعمدا أو بطبيعة الحال، ساخرة من نفسها بتدبير أو من غيره). الآن لم يعد الحب فى الأغانى لوعة وضنى و«عذابا»، لم يعد «شوك الضنى أو عبير الوداد»، فهل يعنى ذلك أنه - بالفعل - لم يعد كذلك؟

قال لها: لك خمشة لا تمحى، مثل خمشة القطط الإلهية، ليست عابرة، لا تشفى ولا ترم. لأنها - بالضبط - إلهية، لم تكونى مرحلة. تركت لى ندبة عميقة فى وجه الحياة، وفى عمقها معا، لا تلتئم.

قال: لعل هذا هو الفرق - أو فرق - بين خبرتى وخبرتها.

كانت تحكى عن غرام الشاعر الصعيدى (الذى مات بعد ذلك بالسرطان) بالمستشرقة الهولندية، إيديث.



قالت: آه، تلك كانت المرحلة الإيديثية عنده.

أجابها: أما عندى فليست هناك مراحل.

قال: «الرحلة» عندى متصلة، فى عتمة داخلية ضاربة الضوء وسرية معا.

قالت: لا. كانت عندك محبات، ومعاشق، وتولهات. كلها لاعجة،كلها محرقة ونهائية. ألم تقل لى؟

قال: نعم. الفرق أنها كانت كلها خيالات، من جانب واحد، ربما. أما أنت فوجود، وحقيقة، وتغيير.

لم يقل: وكان هناك،كذلك، بناء حياة بأكملها، على الأرض، صلبة، راسخة.

نظرت إليه نظرتها الطويلة الصامتة المتفحصة، التى يقول عنها «إكلينيكية» لا تنفى ولا تثبت شيئا.

قال لنفسه: الحنان الذى عرفته معها. حنان الشبق. أريد أن أنساه. لأنه لا يحتمل فقدانه، ولا أعرف كيف أنساه. أحبسه فقط، أحجزه فى داخلى، ولكنه ينسكب، ويفيض كأنما على الرغم منى.

قال: لأننى لم أعطها شيئا. وكأنما هى أعطتنى كل شئ، أو على الأقل أشياء كثيرة. هى أثرتنى. منحتنى غنى فاحشا. هل أنا أفقرتها، أو خذلتها، بمعنى ما، بطريقة ما؟ أم أننى - على أية حال - أعطى لنفسى ما ليس لى، ما لم يكن لى، حتى بمجرد السؤال؟

يعزينى أنها تقول - أنها قالت على الأقل، مرة - إن وجودى نفسه يكفى. أعرف أن هذا لا يكفى.

قالت له: يا قليل الإيمان.

قال: يقينى لا حد له.

كانا على الأرض، بينهما «الروض العاطر». القدمان ممدودتان - وعاريتان تتلامسان، وتأتى الأصابع، أحيانا، فوق بعضهما البعض، فى مداعبة عابرة ولكن حميمية وطبيعية. قدماه الآن بين قدميها. مسكة حب. مسكة جب الأرض المستلقى، و«نوت» السماوية الشاهقة، وبينهما عبق الوله المتقد الكامن تحت رماد الشبق. قميصها المفتوح عن صدر باذخ وناهد وقوى، قد ارتفع إلى ما فوق فخذيها. بطنها - فى جلستها على الأرض - ارتكزت طياته الناعمة أحدها فوق الأخرى، لكن تدويرته تؤكد امتلاءه بعد سحبة الخصر الدقيق وتخفى أعلى منطقة السرة المغوى المستكن.

التقطت الكتاب الذى كان قد جاءها به من جنب جامع القيروان، تحت ظلال الجدران السامقة فى الزقاق النظيف الذى تجلله العقود والقبوات والحيطان البيضاء والبيوت المغلقة على خفاياها.

وقرأت له من حكاية شجاعة التميمية ومسلمة بن قيس.

قال: كلاهما قد طافت به أحلام النبوة.

قال: كلاهما عرف سورة صهبائها.

قالت: «اضرب» خارج بلادك قبة من الديباج الملون وافرشها بأنواع الحرير وانضحها نضحا عجيبا بأنواع المياه المسكة من الورد والسوسن والزهر والنسرين والآس والقرنفل والبنفسج، وغيرها، نفرت حلمتا ثدييها الوافرين واتسعت دائرة السمرة وبرزت فيها نتوءات حبيبات دقيقة داكنة، ورأى أنهما تصلبتا واشتد قوامهما، فإذا فعلت ذلك فادخل تحت المباخر المذهبة بأنواع الطيب مثل عود الأقمار والعنبر الخام والعود الهندى والمسك وغير ذلك من أنواع الطيوب. أرخيت عليهما أطناب قباب النشوة حتى ما يخرج شيء من بخور السكر برحيق « البطاقة السوداء » ١٢ عاما ورضاب ما بين الأسنان اللؤلؤية الدقيقة وقد امتزج الماء بالماء والريق بالمنى ودخل اللسان يجوس فيما بين الشفتين ويستطعم العذوبة الريقة كأن بها أثارة من حرافة تمور لها الأحشاء وتجيش الأعضاء، وقد ارتخت جوارحها جميعا وقد أعطته ونكحها فهل نجا من قبضة أسرها أم كانت أشراكها الروحية أقوى وأعصى من لبانة جسدها؟ وهل هلك أم كانت فى عناقها نجدته وخلاصه:؟ تميمة ومسيلمة أم جب ونوت؟ أنبوة بلا رسالة أم نبوة لا التقاء بعدها؟ وهل حقا من شريط المحبة سقوط الحشمة. أم أن فى نهكه الأعراف واستباحة الأحرام، فى تهور أشلاء الجسمان، أدب وخشوع لا يضارعه خشوع؟

قال : الانتقال من نقيض إلى نقيض قانونى. بل كأنه قانون إيمانى ، فوراً، دائما، كل يوم من قرار القطيعة إلى قرار الاندماج، فى غضون ساعة أو أقل، كل يوم. كل يوم ياربى، وكل ليلة. أقول : هأنذا قد انتهيت منها، لن أراها بعد، ما جدوى ذلك كله؟ وما معناه؟ سؤالى الأبدى الذى لا يبارحنى، كفاية ، كفاية، كفانى ألما وكفانى سعادة، لن أعرف أبداً أفدح منهما، كفى ثم إذا بى أحلم بها فى حضنى وقد انهارت بيننا كل الأسوار، ما من ألفة مع شيء حى أو غير حى أكثر وأبسط من ألفتى بها، وأعمق حميمية وألصق بالنفس كأنما هى بضع من نفسى، ما من أحد فى هذا العالم فتحت له قلبى وأفضيت إليه بخفايا روحى أكثر مما فعلت معها، لا فى البوح فقط بل فى الاستباحة، لا فى القول فقط، بل بكل فعل من أفعال التوحد الجسدى وتدفق الروح إلى مثاويها التى أعدت لها من أول الدهور.

كل الحكاية عيون بهية.

قالوا عن بهية مالها عزيز ولاحبيب، قالوا عيونها قتالة مالها دوا ولا طبيب.

لماذا انفجرت عندئذ بالبكاء على كلمات هذا الموال العريق؟ بعد كل هذه السنوات ـ وقد انقضى العمر ـ تأتينى دموع كأنها دموع العشاق المراهقين. أم أن هذا ـ بالضبط ـ لأن العمر قد ذهب؟

قال : عيونها؟ ما الذى يستطيع أن ينسينى عيونها؟ ولا مقتلى من عيونها؟

قال : غاضب أنا. أريد أن أكون ـ أنا ـ قاتلا. لواستطيع ـ بل أستطيع.

أستطيع.

قال هذا الحب يغمرنى، ويفيض رغم كل التفلسف، رغم كل التعقل، رغم كل السنين، جارفا، يكتسح جدران الوحشة والبعاد. فلماذا أبكى؟

كانت قد قالت له، مرة. هذه الغنائية عند « بايرون» مسلية. كما أنها مسلية فى أشعار المصريين القدامى.

مسلية؟ حقا؟ أم أن هذا دفاع منها ضد طغيان الغنائية؟

لكنه، بعدها بسنوات، استيقظ مرة ، على الفجر، وقد وجد نفسه يرفض بعرق بارد، يسأل نفسه بما تصور أنه كشف واع صاح مهما جاء متأخرا: أكل غنائية، كل شاعرية عندها، مجرد تسلية؟

فى اليوم الذى سافرت فيه، قالت له : خل بالك ياحبيبى. أنت لم تعد تسلينى.

نظر إليها ـ بلاشك ـ بقسوة وتساؤل وقد أحس كل جارحة فيه تتنمر، فقالت بسرعة : بأحسن المعانى، بأحسن المعانى أنت تشوقنى، أنت تثيرنى، أنت تحيرنى لكن مجرد التسلية.. لأبقى.. كل سنة وأنت طيب !

استطاع أن يضحك معها، وهو يرقب، بحذر، ضحكتها السرية

قال لنفسه : مصيبة كبيرة. كل ما أعرف أن أقول من غنائية وعشق محرق ـ لواعج الحب قالت ! ـ هل هذا كله مجرد شىء مسل؟

فى إحدى سفرياتها إلى المنيا قالت له إنها التقت بمصطفى ياقوت. كان مصطفى ياقوت مراسل الأهرام فى المنيا، كتب عن الكشف الأثرى وعن الحفريات التى شاركت فيها، فى صدفا، ونشر الخبر مع صورة. (لم يحتفظ ـ هو ـ بها، لم يحتفظ بأية صورة لها. كأنما لا حاجة به لصورة، كأنما هى فى دمائه، فلماذا إذن؟)

وكان مصطفى ياقوت معوقا، إحدى رجلية أقصر من الأخرى، يعرج بتصميم وكأنه لا يحس نقصاً ولا قصوراً، تخرج من كلية الآداب (قسم الانجليزى) يقرأ الشعر ويكتبه قليلا (هو أيضا؟) انخرط فى الحركة اليسارية أيام الخمسينيات (من لم ينخرط فيها أو لم تمسسه؟) وتزوج إحدى زميلاته فى القسم، شهرت رؤوف. كانت غزلة وممتلئة الجسم بالقوة والشبق، اشتغلت بالتمثيل حينا وشاركت فى مسرحية لفؤاد المهندس، وكانت أمها إنجليزية لذلك أجادت اللغة وعكفت على الترجمة فى الندوات والمؤتمرات والصحافة والإذاعة، ثم هجرته بعد أن خلفت منه، وطلقها وتزوجت بعده، وطلقت، وظل مصطفى ياقوت عزبا وحيدا لا يكاد يرى ابنه منها إلا لماما، كلما جاء القاهرة، وما أندر ما كان مجيئه القاهرة، عكف ـ هو ـ على أرضه وزراعته فى المنيا واكتفى بأن يراسل الأهرام، كلما عنت سانحة، وظل يؤلف كتابا عن إخناتون ومدينته المدمرة، لم ينته منه والأغلب أنه لن ينتهى من كتابته أبدا.

قال لها: أنت دائما يا رامة عندك نقطة الضعف هذه نحو الشيوخ، والمعطوبين، والهالكين. أهو ضعف فقط أم أكثر؟ أنت تموتين فى دون كيشوت، وكل دون كيشوت!

قالت: لا، ليس هذا بالضرورة.

قال فى نفسه: نعم. وليس هذا بالضرورة. هى أيضا تحب - بل تعشق - ذلك النمط الآخر الذى يكاد يكون فجا، خشنا (يكاد، ولا تتحقق له فجاجة كاملة؟) الوجه المربع القوى، العينان اللذان فيهما تصميم شبه بدائى، شبه قاس، الشارب غير المشذب، شبه الستالينى، والفحولة الجسيمة. النمط الذى رأيت افتتانها به فى نجوم السينما، فى مطلقها الذى قالت عنه إنه أحد اثنين تركا أثرا لا يمحى فى حياتها، فى ذلك الأثرى الأمريكى من جامعة ماساشوستس الذى قضت معه، أيام الصبا القديم، ستة أيام بلياليها فى السرير (كما كانت قد حكت له من زمان) وأهداها ترجمة إزراباوند لأشعار العشق عند المصريين القدامى، وقالت له إنها تحتفظ فى مكان ما بمئات الخطابات التى كتبها لها - زمان - (ملفوفة بالشريط الأزرق التقليدى، قالت، وضحكت قليلا) ولم ترد عليها. ما أقل ما ترد على الخطابات، هذا يعرفه، لكنها ترد أحيانا، وتقول.

فيما بعد التقى به فى إحدى ندوات الآثار، مرة، وفى زيارة تفقد لحفريات فى البهنسا مرة ثانية.

كان جون قد عاد إلى مصر. وسعى إلى الالتقاء به. لماذا؟ هل كان قد عرف؟ هل كان جون يحس - أم يوقن - أن ثم تلك الرابطة بينهما، هما الإثنان؟ هذه الرابطة الملتبسة بين اثنين عشقا امرأة واحدة!

قال : لابد أن بيننا عوامل مشتركة، أليس كذلك؟ على مايبدو من أننا نقيضان فى كل شىء.

قال : لم أستطع أن أعقد معه لاصداقة ولا ألفة ولا أن أطمئن إليه حتى. كان ذلك مستحيلا. مع إحساس بشىء كأنه التواطؤ بيننا.

قال : كأننا قارفنا جريمة واحدة!.

فى ذات ليلة، دق جرس التليفون فى شقة الشعرى اليمانية. كانا قد ناما بعد ليلة مرهقة وممتعة من الحب والشد والجذب والبوح والنقاش والخلاف والوفاق. استيقظ على رنين جرس التليفون المدوى المتصل فى هدأة الليل، فوجد أنها ملتصقة به، ابتعدت بجسمها عنه قيد شعرة، رأى أن الساعة الثانية فجرا، وغمره التوتر المألوف كلما ناداها التليفون، سمعها ترد بتحفظ مستمر وعبارات ملمومة، نعم، لا، صحيح، لا.. لا يمكن بعدين يمكن.. وهى بجانبه، جسمها الباذخ حار قريب منه جدا، تبين نبرات الصوت المخمور، يكاد يكون هاذيا، يستعطف ويتطلب ويتوسل، وهى تسد عليه مسالك الكلام والصوت لا يكف - فيما أرهف له سمعه كأنما رغمًا عنه - عن الاسترحام السكران.

قالت باقتضاب بعد أن نجحت فى أن تقفل السكة :

- الناس اتجننت. يكلمنى فى الفجر لكى يحكى لى حكايات لا رأس لها ولا ذيل.

نظر إليها فقط، دون أن يتكلم.

قالت : مصطفى ياقوت، مراسل الأهرام يكلمنى من المنيا. يريد أن يعرف هل هناك أخبار كشوف أثرية جديدة تصور..!

وافق - أو صمت - على كذبتها البيضاء.

بعد ذلك قالت له إن مصطفى ياقوت كان فى الفجر يكلمها ليقول إنه يحبها، وإنه كان يحبها منذ سنتين، ثم أدركت مابه فقالت على الفور :

- ياسيدى خل الناس تحب على كيفها.. يحب يحب.. المهم هو أننى أحب من.

بنظرة غزلة، مفصحة، من غير حاجة لبيان الكلام، مداعبة ومعابثة ومستفزة بشكل بدا له عذبا وطيعا.

قال لها : هل أنت دائما تشفقين على الهالكين؟

قال لها : ياحبيبتى.. لا تشفقى على أبدا.. إوعى !

قال لها : ما شأنك أنت بهذا المعذَّب المعذَّب المزَّق المزَّق؟ لماذا تثقلين كتفيك بأحماله وهمومه وبلاويه؟ دعيه وشأنه، لكن إياك أن تشفقى عليه.

هل كان يتكلم عنه؟ أم عن نفسه؟

قال : الحب عطش، صنع الحب عطش. لسانى جاف وفمى جاف، أريد أن أبل ظمأى ، أن أغرق فى نكتار ريقك العذب.

قال : هل تعرفين، طبعا تعرفين، أننى عندما أراك فجأة، أو أسمع صوتك، أحس وسطى ينهار، ينخسف، كأن الدماء قد هربت منه.

قالت : أتقول لى؟ طيب سأعترف لك، لاتقل لأحد أبدا، أنا عندما تتحدث إلى بالتليفون، وتقول لى ما تقول، أحس نفسى أتحلل، وأتندى، وصدرى يتوتر حتى.

قالت : أما أنا فأريد أن أترك فيك أثر جرح لا يزول.

ومرت بأظافرها - المطلية بلون الزنبق الليلكى أو الزنبق الفضى - على ذراعه، ثم خلقت خطا رفيعا على ظهره فوق السلسلة حتى الآخر.

أثر جرح لا يزول؟

الا أريده أن يزول؟ أن يمضى؟ أن يرم ويشفى؟ هذا ما أزعمه لنفسى، وأعرف، فى قرارة نفسى زيف زعمى، وحيودها عما حقاً أريد.

قال : ليس فى هذا أدنى سادية منها.

لأن الشهيد حقا هو الذى لا يقول عن شهادته، لا يجأر بعذابه. بل هو لا يهمس به حتى. مهما كان ممزقا. أفى هذا مازوكية أم قوة إيمان وجلد؟

قال لنفسه : لست شهيدا. بل دعيٌّ. على رغم كل العذاب المزعوم، وحدته، وبشاعته، وتقطيعه الأحشاء. ليس كلامى إلا صرخة، ليس طلبا ولا استعطافا. هل يمكن أن يكتم الشهيد ـ من ناحيته ـ صرخته؟ ويموت بها مدفونة فى أحشائه؟ لماذا؟ وهو لا ينتظر جنة، ولن يدخل الملكوت، لن يرى وجه الله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هاشم غرايبة

بطل من هذا الزمان

«دراسة فى الرواية غير صريحة المعالم عند مؤنس الرزاز»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جيلنا ـ كله تقريبا ـ مارس ذلك الفرح السرى والترميز الخفى، وهو يمرر نصه للناس، مبشرا بالثورة والنصر، أو داعيا مبشرا للتحرير والوحدة ربما كانت كتابتنا مستبشرة، متفائلة، مقاتلة من أجل حلمها بالأجمل والأرقى والأنقى.. أشعار تدق باب المستقبل المشرق، خطابات تحمل التهديد والوعيد للأعداء، ومسرحيات تنتقد، وتطالب بتغيير الواقع، قصص وروايات تستولد أبطالها من رحم الشعارات المقدسة، وتسير أحداثها مع تيار التغيير المنشود.

هل كنا نلهو، هل كنا نتابع كوميديا سوداء، ووصلت الملهاة نهايتها..! هملت، دون كيشوت، عبد الله الديناصور.. والقائمة طويلة.. هل هم ضد الحياة؟ أبدا..

إذن البطل، المأزوم، المهزوم، المتشظى هو بطل من هذا الزمان؟ وليكن، ألا يؤسس هذا الإنتاج للبطل الإيجابى القادم، عبر دورة الزمان الأبدية؟..ربما.

الشخصية المتناقضة، غائمة الرؤيا، متعثرة الخطى.. أليست جديرة بعنايتنا..

○ لا نريد تغيير العالم، فقط نريد احتماله، وبرعم كبرياء على زاوية الشفة اليسرى.

عبد اللطيف اللعبى/ مهرجان جرش

○ لكننى أفضل الضحية التراجيدية. المقاتل الذى يعرف مسبقا أن الأقدار أقوى منه،... لكنه يكر ولا يحجم، نعم.. أفضل الضحية المضرجة بالكبرياء، على المنتصر المجلل بالغطرسة.

مؤنس الرزاز/ مذكرات ديناصور

المرأة الملتبسة، الجريحة، السهلة، الصعبة، المكتظة بالمرارة.. هل تنأى عن كونها نصفنا الأجمل؟

الحياة ليل ونهار، صيف وشتاء، موت وانبعاث، ولادة وموت، شهوانية جامحة وروحانية متسامية،.. وبالتالى كوميديا وتراجيديا.. غرم جيلنا أن أحلامه وكوابيسه، انبعاثه وانكساره جرى خلال مدى زمنى قصير جدا، عفوا، هل قلت (غرم جيلنا).. وقد يكون (مغنما).. ممن من أسلافنا أتيح لهم معايشة كل هذا المشهد المعقد الذى عشناه.. لم لا نكون الراوى و الرواية فى نفس الوقت! المأساة نصف الحياة، يعنى نصف الإبداع، والبطل التراجيدى كان ولا يزال هو الأكثر حضورا.. وتأثيرا، وربما، بهاء، عبر تعاقب الفصول.

الإنسان بالذات، وإن سحقه الكون، يبقى أجل من قاتله، لأن كل ما فى الكون لا يعرف أنه يموت. الإنسان وحده يعى مأساته، يعرف النهاية، يعرف أنه يموت، ومع ذلك يجد ويكدح ويبدع... وفى هذاروعته.

الدرب درب الجلجلة.. إنها حقا تمثيلية مريعة، ولكنها مضحكة، وإن كان فى الضحك ذهول ودهشة وصرخات طلق مدو دون أن نعرف ماهية المولودالقادم.

- الشظايا والفسيفساء.
- مذكرات دينا صور.
- فاصلة آخر السطر.

- (قر قرار الذين ساهموا فى كتابة هذا العمل من زهرة مرورا **بمؤنس الرزاز**، انتهاء بعبد الله الدينا صور، إضافة إلى الأطياف والأشباح والإيماءات الغامضة.. أن لا أكتب مقدمة لهذا العمل..)

«مذكرات دينا صور، ص٥»

- (يقال إن الأوراق المشظاة المبعثرة فى هذا الكتاب من وضع عبد الكريم إبراهيم، أما أوراق الفسيفساء المفتتة فهى من وضع سمير إبراهيم والله أعلم..)

«الشظايا والفسيفساء، ص٥»

- (... إلى كل الأزمنة والأمكنة الحميمة التى ضربتها زلازل الخلط والالتباس وضياع اليقين، وتلاشى المسلمات والفوضى الرعناء، وغياب المعنى..)

«فاصلة آخر السطر، ص٥»

منذ البداية يجرى التنبيه إلى أننا أمام كتابة مختلفة.. ثمة فوضى عارمة، ثمة تغاير واختلاف، ثمة أنماط من الكتابة تتحاصر فى التناقض والصراع، أنماط فى السلوك وطريقة الإقامة على الأرض، وثمة داخل هذا كله، حضور لتخيل كابوسى، ونبش للمسكوت عنه ومن هنا أجد نفسى منحازا مع الحيوية اللانظامية، ضد الوحدة البنائية الواضحة المعالم، ذات الخطاب الصريح.

الرواية التقليدية تعتمد على خطة عامة واضحة لرؤية الكل، أما **مؤنس** فيعتمد التجزئة، وهو ينتقل خطوة فخطوة من خلال علاقات أقل حدية ولكنها أكثر عمقا وشيوعا، ولذا فالرواية /الثلاثية/ لا تقدم استنتاجات عمومية إلا عن طريق الإيحاء، ومع ذلك تبدو (مقترحاته الفنية) التى تعبر عن إقرار بالتعقيد واحترام لما هو كائن فى الوجود بمثابة الجرعة المضادة الضرورية لتحمل هذا الواقع المشظى المتداعى المعقد.

إننا أمام نمط من الكتابة يحاول قنص التعقيدات والتناقضات الكامنة فى التجربة الحياتية على كافة الأصعدة والمقاييس، ولذا فهى ليست كتابة سهلة، بل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتطلب درجة عالية من التركيز، وبالتالى فهى كتابة ليست موجهة إلى هؤلاء القراء الذين يخشون أن يقرءوا ما يزعجهم. إن خلاصة هذه الكتب الثلاث: (الشظايا والفسيفساء، مذكرات ديناصور، فاصلة آخر السطر) تتوضح تدريجيا كستار يزاح ببطء عن واقع مختلف عما نحب رؤيته فى الواقع.

إنها كتابات حصيلة عملية تحليل قاسية للوقائع المعاشة ورؤيا متقدمة لوظيفة الفن وتدعونا إلى إعادة النظر بشكل جدى فى توجهاتنا وأفكارنا، ولهذا فإن الصورة الرمزية التى قد تهيئ عقولنا لقبول هذا النمط لم تتشكل بعد.

(ـ افعل ما تريد. زاوج بين تقشير البصل وأسطورة سيزيف.. لكن لا تندثر. أنا الذى أحوم حولك لاذبابة...

ـ وماذا يعنى أنا؟../ لماذا تحبنى كل هذا الحب القاسى، ثم تنأى عن تفاصيلى مستغرقا فى تفاصيل الحياة؟/.. ../ أنا زهرة العصية على الإختزال، وأنت تختزلنى..)

«مذكرات ديناصور، ص١٤، ١٥»

بمثل هذه الحوارات الدائمة الحضور، يبحث **مؤنس** عن التكيف مع المتطلبات المتناقضة بين الداخل والخارج وارتباطهما الوثيق بكافة مشاغل الحياة اليومية، والشخصيات عنده ليست مجرد شخصيات نحتية ضمن مناظر شاسعة، بل تجد الشخصية ذاتها تضم فضاءات معقدة، وتقوم بتحديد معالم البناء الروائى وتأسر المكان الواقعى داخلها!

(ـ المرأة الخضراء ذات الظل الوارف، هجرت زوجها القحطانى لأنه يحب القحط.

قالت باحتقار: ألن تخوض فى البحر.. إنك سجين الرمال...؟

قال بازدراء: ألن تتحررى من ظلك... أنت تخشين الحياة؟

مشت لم تخرج من ظلها حملته معها. ومشى يخوض فى الرمال.

ابتعدت عنه، وابتعد هو عن البحر ميمما صوب رمال متحركة).

«فاصلة آخر السطر، ص٧٨»

يمكن لأصناف متعددة من البشر أن تتعايش جنبا إلى جنب ضمن العالم نفسه،.. التعددية هى أهم بشرى يحملها العصر الحديث للناس. لكن تعددية **مؤنس** تبتعد بك عن التوافق السطحى أو الحشو الاعتباطى. ولأن التعددية هى نفى لفكرة الكل فى واحد،.. والزعيم الأوحد، والبطل النموذج، فإننا نجد فى كتابات مؤنس نزعة مضادة للبطولة ويدعم شخوصه عادة بملاحظات ساخرة كلما سنحت الفرصة لذلك، وسخرية **مؤنس** هى تعبير عن رد هذا الجيل على الطموحات المتطرفة والحمقاء التى أثبتت عدم جدواها فى الحياة العملية.

(.. تحت الأرض أسرار الجماجم وأقبية التعذيب. تحت الأرض سراديب، ألغاز، أحزاب لا تتنفس الأكسجين، تحت الكثبان الرملية وفى المدن، حيث المجارير وبقايا مناضلين حالمين. سبحان مغير الأحوال...)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنه يحثنا أن نرى الماضى بمنظار جديد، ونلاحظ عدم الانشغال الزائد بالنواحى الإنشائية، مؤثرا عليها الطريقة الأكثر مرونة ذات التوجه الوظيفى للجملة فى البناء الروائى، يعتمد التصوير المباشر ويخلو عمله من أى أثر للصراعات الضارية المميزة فى روايات من سبق.

ثمة ميل غريزى عند **مؤنس الرزاز** نحو التغيير فى بنى الرؤاية، معتمدا حيوية غير متوقعة يبثها فى الأشياء والرموز العادية حين يركز عليها على انفراد، إن الكتابة الجديدة عند **مؤنس الرزاز** تستحضر مستويات متفاوتة للمعنى، وبؤرا متعددة للتركيز، بحيث يمكن قراءة فضاءاتها وعناصرها بطرق شتى فى آن واحد، إذ لا يلجأ الروائى هنا إلى تطيل تجارب شخوصه بتفكيكها إلى أجزاء ومن ثم تصنيفها كل على حدة، بل يوجد التجارب فى رواية تعيد إلينا وحدة التجربة العامة المعاشة كما خبرها الإنسان فى تجربته الخاصة. وأكسب وحدانية التجربة بعدا دراميا خاصا آخذا بعين الاعتبار التنوع والتعددية بلغة خاصة، بعيدا عن اللغة المثالية للنص التقليدى.

إن قراءة هذه الرواية المشظاة فى ثلاث كتب ليس بالعمل السهل، إنه يتطلب درجة عالية من التركيز لنرى مسار:

المرأة الواقع: سميرة.

المرأة الحلم: زهرة.

المرأة الغائبة: سوزان/ الأسيرة/ الشجرة.

هكذا كانت المرأة هى الحلم الآخذ فى التلاشى أو الاختباء والتخفى خلف خطوط نسجت حولها ظلمة.. ثم غيابا.

وعلى نفس المسار نستطيع أن نرصد:

سمير، إبراهيم، الملتبس بعبد الكريم إبراهيم، الملتبس بالراوى، الملتبس فى الواقع.

عبد الله الديناصور، البطل التراجيدى، المنقرض والمتناسّل فى آن معا.. فى حلم أن يكون أو لا يكون؟!

مطر، الأسير، قحطان، البطل الآخذ فى الذوبان والاختلاط بالغياب على اعتبار غياب اليقين غياب للذات والآخر على حد سواء!!

مثل هذه الكتابة ليست موجهة إلى هؤلاء القراء الذين يخشون أن يقرءوا ما يزعجهم، إن خلاصة هذه الرواية /الثلاثية/ تتوضح تدريجيا كستار يزاح ببطء عن واقع مختلف عن ما نحب رؤيته فى الواقع، إنها كتابة ترحب بالمتناقضات الكامنة فى التجربة المعاصرة لإنسان العصر على كافة الأصعدة والمقاييس.

فى القراءة المتقدمة لأعمال **مؤنس الرزاز** الثلاث الأخيرة، وجدت نفسى أتجه إلى إلغاء جميع الوسائط القائمة بينى وبينها، فلم أفحص العلاقة الثاوية بين سمير وسميرة، أو عبد الله وزهرة، أو بين الأسير والأسيرة، ولم أتتبع الشخوص على أرض الواقع المعاش فأطابق الصور بعين المروى بين دفتى كتاب وبين ما اختزنته الذاكرة عن حالات قد أدعى معرفتها.. كنت أريد من هذه القراءة أن أخرق الحجب الحاجزة بينى وبين (المروى) فى الكتب الثلاثة التى تعمد الكاتب أن يلفها فى إهاب التنكير، وهو يعلم أن ذلك يرمى بالقارئ فى دائرة الحيرة ويغريه بالاندساس فى هذا العالم حتى ينفذ إلى أسراره ويكشف مغالقه. وقد كنت وأنا أجوس أروقة هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكتب الثلاثة (الشظايا والفسيفساء، مذكرات ديناصور، فاصلة آخر السطر) موزع النفس بين الكون الممثل رواية ممتدة، وطرائق التمثيل، أى بين الإنتاج الذى صنف فى كتب ثلاثة دون إشارة إلى امتدادها وتواصلها، فكنت كالمتفرج على إحدى مسرحيات العرائس. إلا أننى أردد النظر بين حركات الدمى حينا والخطوط الدقيقة التى تمسك بها يد الواقف وراء الستار حينا آخر، وإن كانت حركات الأصابع الماهرة هى التى توجه العرائس، فإن حركات العرائس كانت سبيلى لاستشفاف حركات الأصابع الخفية، وإذا كنت بهذه الطريقة أمارس التغريب البريختى على نحو ما، فقد أعاننى **مؤنس** على ذلك حين أنشأ فى كثير من الوقائع صداما بين الشخصيات والراوى، وقد تجلى هذا البعد البريختى تماما فى فاصلة آخر السطر».

كل قراءة نقدية لها وظيفة أيديولوجية يحركها حرص مضمر مسكوت عنه على احتواء النص وتدجينه والحد من اندفاعاته قصد ترويضه، فهل شقت هذه القراءة تلك القاعدة إن نقلت ذلك، فقد واكبت رغبة الروائى فى اشتقاق معادلة جديدة بينه وبين القارئ. لقد حرص **مؤنس** على حمل بيرق الثمانين عاما من الإرث الكفاحى ولكنه سار به بطرق وعرة المسالك ليحط الرحال عند يقينه الوحيد.. قسمت.. هكذا تعيد إلينا الرواية وحدة التجربة العامة المعاشة كما خبرها **مؤنس** فى تجربته الخاصة، وأكسب وحدانية التجربة بعدا دراميا خاصا، بحيث يمكن قراءة فضاءاتها وعناصرها بطرق شتى فى آن واحد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع

١ ـ مذكرات ديناصور ـ رواية ـ مؤنس الرزاز.
٢ ـ الشظايا والفسيفساء ـ رواية ـ مؤنس الرزاز.
٣ ـ فاصلة آخر السطر ـ رواية ـ مؤنس الرزاز.
٤ ـ جبهة الأمل ـ شعر ـ عبد اللطيف اللعبى.
٥ ـ درس فى السميولوجيا ـ دراسة رولان بارت.
٦ ـ الحداثة ـ دراسة حنا عبود.
٧ ـ التناص والحداثة ـ دراسة د. أحمد الزعبى.

ابراهيم فتحى

التاريخ وروح الموسيقى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى عطلة رضوان لعبده جبير تبلغ مغامرات التقنية الجديدة أقصى مدى، وهى مغامرات تكتشف التجربة وتطرح الأسئلة عليها وترتاد مستوياتها وتوصل معانيها وتسعى إلى تقييمها. وتقدم الرواية ما هو أكثر من الأزياء الجديدة عند رصدها التجربة المميزة لأيامنا، والحس الشخصى الذاتى بالواقع. وعلى مستوى السطح نلتقى «برضوان» وخبرة تيار شعوره، والاستغراق فى السيولة والتدفق والجريان، والمراكز المتحولة المتبدلة دائما لهويته وملامحه الفارقة. إنه يحيا داخل نفسه أكثر مما يحيا خارجها، بل هو يحول كل معطيات العالم الخارجى الصلبة العنيدة إلى انطباعات هائمة على وجوهها، غائمة مطموسة المعالم؛ تومض ثم تخبو مفتقدة الثبات والانتظام. ولكن ذلك لايعنى أن العالم تدفق بلا معنى، فالرواية حافلة بألوان من التوازى بين شخصياتها وشخصيات تاريخية أو أسطورية أو أدبية، ومن ترديد أصداء الأحداث فى خطوط قصصية متعددة مركبة، والمؤلف يقوم عامدا بإضفاء طابع موسيقى على البناء وخاصة فى متابعته ذبذبات الانفعال عند درجات متفاوتة من الكثافة حينما يتعلق الأمر بخبرات متشابهة (غالبا ما تكون جنسية)، لا كأحداث سطحية، بل بكل رنينها ونغماتها التوافقية ومعانيها الإضافية.

وابتداء من الصفحات الأولى تقدم لنا الرواية واقعا مغايرا للواقع المشترك القائم على الحس العام والفهم المقتسم، وفى تيار الوعى يقفز اسم الرسام السوريالى «خوان ميرو»، وهو حتى عندما يغرق فى التجريد تقدم خطوطه علامة لشىء ما، إنسان أو طائر (كما يقول)، وتتكدس الصحف والمجلات والكتب. وتبرز فى البداية «ألف ليلة وليلة» ناتئة، وستكون صفحات منها هى

الخاتمة؛ عالم مصنوع من كلمات وذكريات حسية، وتتوالى الصور مع رائحة امرأة معلقة على الفراش. ويستحضر البطل زوجته السابقة أو مطلقته طلاقًا طازجًا، فهل وجدت قط على هذه الصورة.. انه يصنعها من خليط نساء، وهو الآن يراها هكذا . ويسترجع ذكرى عناق ممتع تحت تأثير جرعتين من نبيذ، ونفس من الكلا (الحشيش المخدر) وأصوات الجماع كما هى (بحروفها المتحركة والساكنة)، وكذلك الطقوس التفصيلية لإعداد وجبة شهية مع تسجيل صوت نشيش القلى وصوت إغلاق الباب وصوت سعال العجوز بنوبته النغمية. فالرواية تبدأ عند نقطة قطيعة مع الاستمرار المعتاد. فهل قرر رضوان أن يترك عمله ويطلق زوجته؟. لا، على الأرجح هو لم يستطع الاستمرار فى الذهاب إلى العمل (صحفى اقليمى فى بورسعيد ترفض مقالاته ويفرض عليه اطار خانق للكتابة).

عطلة رضوان ويقظة فينجان:

هناك نقطة تشابه مهمة بين «عطلة رضوان» و«يقظة فينجان» لجيمس جويس على الرغم من الخلافات الضخمة بينهما. فكما يقول دافيد لودج كان جويس فى «أوليس» يحاول الكشف عن تطابق الحاضر مع الماضى، أما فى «اليقظة» فهو يدفع هذا إلى أقصى مداه، فهو يزعم أنه ما من حاضر وما من ماض وما من تواريخ، وأن اللغة التى هى تعبير عن الزمان هى سلسلة من التطابقات، وهى تطابقات تتعلق بالإنسانية كلها. فالقصة قصة حلم الإنسانية كلها. ولايواصل عبده جبير الرحلة باكملها، فبطله ترك عمله ليتفرغ للفرجة على الناس ويحاول غير جاد أن يرتدى قناع «الجبرتى» ليسجل يوميات من قصاصات الصحف ويتساءل: كم سطرا سطرت فى رحلة المسيح وأنت ترمح كل المسافة لتلحق بالركب، وكم كيلومترات مشيت فى مضارب الهلالية، كم قصاصة جمعت وفيها أخبار الجرائم. إن «خططه» التاريخية مبعثرة على الرصيف. وثمة إيماءة ساخرة عن العلاقة بين أوزيرس ممزقا وبين الزوج الذى قطعته زوجته إربا، كما جاء فى الجرائد، ونثرت أشلاءه، والإيماءة إلى العضو الثمين الضائع الذى لم يعثر عليه بعد جمع البقايا. وقد أدى ذلك التشابه الجزئى فى تطابق الماضى والحاضر تطابقا حلميا أو تطابقا قائما على المفارقة إلى سلسلة من التشابه فى التداعيات الطليقة وتكثيف تداعيات مختلفة فى موقف مركز، أو تشتيت تجربة موحدة فى إزاحات متفرقة. وتلقى الوان التكثيف والإزاحة تفسيرا مباشرا عند عبده جبير مستمدا من التاريخ والشعر والقصص التراثية ومواقف التصوف. أما جويس فيتركنا فى العراء لايقدم لنا مفاتيح التفسير، ويظل حلم فينجان شديد الغموض على العكس من عطلة رضوان. (قيل عن يقظة فينجان إنها تشبه دبابة ضخمة لحقها العطب وعلاها الصدأ). ومن حسن الحظ أن «التجارب» اللغوية الصوتية عند عبده جبير محدودة جدا (مثل تفسير لماذا سمى الليل ليلا) فقد تكون مجرد استطرادات طريفة، أما مشروع قاموس أو موسوعة لمفردات المنطقة الحرة فذو دلالة، والسؤال مفتوح حول الاجتهادات اللغوية لتصوير الجو والحالة: «البنت قطار على قضبان يفيض أنوثة وينز نقاط نقاط «للإيحاء بصوت القطرات أو» النار فى جسده ملهلبة مولعة ملعلعة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البنية الروائية:

إن الترتيب الزمنى والمنطقى اثنان بين عشرات الأنواع الممكنة للبناء الروائى. ولن نجد فى «عطلة رضوان» تركيزا على الروابط المنطقية والقصصية، كما لن نجد أى محاولة لأن يفرض المؤلف شكلا سابق التحدد لا ينشأ بالضرورة عن خصائص عناصر التجربة، بل نجد شكلا ينمو من باطن مواد التناول وخصائصها التى تتطلب طريقة جديدة لصياغة اعتراف جديد. فالرواية من البداية من تتابع لشذرات مختلفة نادرا ما تكون متجانسة مطردة، ولكنها تواصل التفاعل وتبادل التأثير. إن تيار الشعور والمونولوج الداخلى يحتويان عناصر شديدة الاختلاف وثائقية وقصصية و «سيناريوهات» متخيلة وصفحات من كتب وحكايات وإعلانات ولافتات وأغنيات، ولكن البنية غنائية فى صميمها. عناصرها حميمة مبتورة فاتحة ذراعيها متطايرة انفعاليا فالحس القوى الذى يمتلكه مسار الرواية هو دفقة ذاتية من طاقة شعرية، ذات طبقة صوت واعية بذاتها، وتركيز متزايد على موسيقى وجدان مركبة تضم عددا من مراكز الإشعاع. وتسهم هذه البنية فى تعميق الإحساس بالواقع متعدد الأقنعة ورفض كل أنواع الخداع المؤسسى والذاتى. ويتفق ذلك مع التغير المستمر فى طبقة الصوت ومستوى التعبير ومراجع الإشارة وسياق الاستحضار والابتعاث. وتمضى تلك السلسلة المتعاقبة من الكثافة الوجدانية فى لقطات ومشاهد متعددة الإيقاع مقتحمة أسئلة مضمرة حول من نحن وأين نحن؟. إن ما تحفل به الرواية من استدعاء للتاريخ الشخصى والقومى والإنسانى عامة لايعتمد فى بنائه على القواعد المقرة للتفسير التاريخى ووضعه فى إطار قصصى، بل تحكمه كما يقال روح الموسيقى؛ أنواع من الانسجام أو الكوردات بلا حبكة، أى بلا بداية أو وسط أو نهاية، بل التلقائية الغريزية المليئة بالفرح والقدرة على الإبداع، المتحررة من القوالب والنواهى والمحاذير. ونرى فى الصفحات الأخيرة من «عطلة رضوان» اقتباسا مطولا من الليلة الرابعة والعشرين بعد المائة، يوتوبيا العطلة والروح الديونيزية التى تعب المتعة متحررة من السخرة. الحلم الدائم بالوفرة والإشباع. وهى نغمة تستكمل ما يتردد طول الرواية من نغمات الحياة الحرة الطليقة على مستوى الرغبة والحلم وإن تكن النغمة السائدة هى الإحباط والحرمان والحصار.

المبدأ الجسدى

وفى عالم حافل بإحباط المطامح السياسية والاقتصادية والفكرية يرتدى ملابس تنكرية من تاريخه القديم، ويتحول فيه «الحوت» و«النمر» من المهربين والسماسرة إلى عمالقة سياسيين ورجال قدر سوف يحمل الناس وجوها من «الكاوتش» ذات قطع غيار، وسوف يفنون وعيهم فى هاوية المخدر والخمر. وحينما «يدوى» عدوية فى العربات والأكشاك والنوافذ ويصبح كلى الحضور، ويظهر كاريكاتير المثقف الذى يحفظ الكتب عن ظهر قلب وحتى القواميس يجد رضوان نفسه يقوم برحلة إلى «العالم السفلى» عالم التهريب والمخدر والجنس الرخيص الذى هو «عالم القمة» من حيث النفوذ والنجاح والسيطرة وسنجده يخرج منه مرتديا قناع تنكر تقوده ساقطة هاربة من السقوط. ويسير فوق بقايا التاريخ فى تلك الرحلة من بقايا المعارك إلى معركة بين مشجعى كرة القدم ، إلى مولد، إلى زار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن رضوان مثل سميه حارس الجنان يقضى عطلته جالسا على باب الفردوس حارسا على الأرض اليباب لاعمل له سوى مراقبة الداخلين والخارجين. ولكن هذا الرضوان غارق فى نماذج الكلام والصور المستبعدة من التواصل الرسمى، صور الجسم الإنسانى بطعامه وشرابه وحياته الجنسية دون أن يقع فى نزعة بيولوجية طبيعية غليظة. فالإنقاذ من تلك النزعة يجىء فى الاحتفاء بالمبدأ الجسدى باعتباره مبدأ إيجابيا ليس مقطوع الصلة بدوائر الحياة الأخرى ويتعقب الجذور الجسمية للعالم فى شوق وبهجة. وهذا المبدأ الحسى فى الرواية يقدم لمحات لاتتحقق إلا فى لحظات عابرة مقتنصة من الصور المأمولة غير المتحققة فى كآبة الوجود اليومى، مادية فى ركن، وعيد فى عناق، كل ذلك مستلهم من الثقافة الشعبية وكتب التراث التى تذكر صراحة فى الرواية.

ولن نجد فارقا بين المبدأ الجسدى والمبدأ الصوفى ليس هروبا من العالم ورفضا له، بل ضرب من التحليق المتحرر وكثافة الشعور والانصهار فى وجود أكثر توهجا.

وقد أسرفت هذه الرواية الجميلة بكل جدة تقنياتها فى تقديم بعض مفرداتها. فما أطول قائمة جهاز أم رضوان، وما أطول الكلام المنسوخ عن الأبراج وأبواب المحبة وتمارينْ اليوجا وسرد أسماء الله الحسنى بالكامل. حقا إن السياق يزعم أنه لايصف أحداثا، ولكنه يقدم جسم العالم كما هو، بما فى ذلك صفحات الكتب والألفاظ على الألسن؛ ولكن السؤال عن الوظيفة الفنية لاختيار هذه المفردات دون غيرها وللمساحة الضخمة المتروكة لها لن يكف عن الإلحاح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مختار العطار

الفنون التشكيلية ومشارف القرن الـ ٢١

.. حين يقبل القرن الحادى والعشرون، ولا يبقى على قدومه سوى خمس سنوات هى خمس ثوان أو اقل فى عمر الزمن، نستطيع أن نتامل معالم الطريق الذى قادنا إلى ما نحن عليه من مظاهر الإبداع فى مصر والعالم بأسره. وينبغى فى هذا المقام، أن تكون نظرتنا إلى القرن، الذى خضنا غماره نظرة موسوعية دائرية بانورامية، تشمل العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . والثقافية بوجه عام..

الفن بمختلف نوعياته من لوحات وتماثيل وعمارة وموسيقى وشعر وأدب، وسينما ومسرح وما يستجد من أشكال ابتكارية كالتجهيزات والفن الفقير، إنما هو الوجه الآخر لتلك العوامل وليس ظاهرة منعزلة. بل يتأثر بالظروف المادية والجغرافية والمناخية، فضلا عن التراث المحلى عبر آلاف السنين، الذى يكمن فى ثنايا الفنون الشعبية والعادات والتقاليد والمعتقدات واللغة والدين.

... إذا عدنا بالتأمل إلى بداية القرن العشرين، لاحظنا أن لها جذورا فى منتصف القرن التاسع عشر، واسترجعنا كلمات شاعر فرنسا العظيم: **شارل بودلير** سنة ١٨٤١، التى قال فيها: «لكل زمان جماله. ولنا جمالنا كما كان لمن سبقونا جمالهم». وقد يخلط البعض بين مصطلحى: الفن والجمال، ويميلون إلى تسمية «علم الاستطيقا» علم الجمال. ويصفون العمل الفنى بالجمال. إلا أن الفرق شاسع بينهما. فالجمال ذو طابع محلى ذاتى تختلف معاييره من مجتمع لآخر. كما أن له وجها موضوعيا إنسانيا عاما يسمى «استطيقا» ويتضمن: المعايير التى تواضع عليها البشر وبلوروها، وشيّدوها لبنة لبنة منذ ما قبل التاريخ، حتى أصبحت تقاليد

متوارثة متفق عليها: كالإيقاع.. والهارمونية.. والاتزان.. والاستقرار. ولا تقتصر هذه المعايير العامة على مذهب فنى معين، بل تسرى على جميع الاتجاهات ومختلف نوعياتها من: لوحات وتماثيل وشعر وموسيقى.. إلخ. وفى ميدان الفنون الجميلة والتشكيلية، نلتقى بتلك المعايير فى كل من الصياغات التجريدية والكلاسيكية، جميلة كانت أو قبيحة.

... إذا كنا نعود بالذاكرة إلى منتصف القرن الماضى، فإننا فى واقع الأمر نرصد العوامل التاريخية، التى قادتنا إلى المظاهر الفنية التى تغمر قاعات العرض على مشارف القرن الحادى والعشرين. فهناك مثلا علاقة بين تلك المظاهر وبين الرسام **يوجين دولاكروا** (١٧٩٨- ١٨٦٣). إذ نجح المخترعون فى عصره فى تثبيت الصورة الفوتوغرافية على الورق الحساس، بعد أن كانت تزول بمجرد تعريضها للضوء. الأمر الذى أطلق لسانه بالصيحة الشهيرة: «لقد مات فن الرسم والتلوين». وهو يقصد بطبيعة الحال، فن المحاكاة - أى نقل أشكال العناصر الطبيعية المرئية على الورق والقماش، ولو أننا تفحصنا ما ينتظم جدران قاعات العرض، على مشارف القرن القادم، لأدركنا مدى مصداقية تلك العبارة التى قالها زعيم المدرسة الرومانسية وكأنه قد تنبأ بما يحدث الآن، من اختفاء فن الرسم والتلوين بمعناه التقليدى. فتكنولوجيا التصوير الفوتوغرافى تسفر عن روائع، يعجز عن بلوغها عظماء الرسامين فى العصور الماضية، بل أن الكومبيوتر، يستطيع أن يحوّل الصور الفوتوغرافية، إلى ما يشبه أساليب التلوين بالزيت أو الماء أو الطباشير (الباستيل) أو لمسات الحبر الشينى.

بدأت فى السنوات الختامية للقرن التاسع عشر، الموجة التى نشاهد ثمارها على مشارف القرن الحادى والعشرين، من حيث التخلى عن المحاكاة الحرفية للطبيعة، على أيدى الرسامين الانطباعيين الذين انصرفوا إلى الاستفادة من علوم الطبيعة، وتصوير تأثير أشعة الشمس على الأشياء. وما كاد يبزغ فجر القرن العشرين، حتى شاعت الفلسفة التجريدية ووضعت فيها الكتب والنظريات، التى تم تطبيقها بنجاح فى أوروبا. ومن الجدير بالملاحظة أن الرسام الملون، الروسى الأصل الألمانى الإقامة: **فاسيلى كاندينسكى** (١٨٦٦- ١٩٤٤) الذى خرج على العالم سنة ١٩١١ بكتاب «الروحانية فى الفن»، الذى يعتبرإنجيل الملونين التجريديين، كان متأثرا بالعرض الكبير، الذى نظمه الانطباعيون فى مدينة موسكو فى الثمانينيات من القرن الماضى. الأمر الذى يوحى بالوشائج التى تربط بين التناول الانطباعى والتجريدى فى فن الرسم والتلوين. فقد أحس كاندينسكى فى ذلك المعرض - وكان محاضرا حينذاك للعلوم السياسية والاقتصادية - بأن اللوحات الانطباعية، تكون أبعد تأثيرا فى الروح والوجدان، لو أنها اقتصرت على الألوان النضرة المتوهجة، من دون العناصر المرسومة التى تحفل بها المناظر الطبيعية. فالموضوعية تقيّد الخيال والمتعة الروحية. وما نراه اليوم من حولنا، فى المعارض الفنية المحلية أو العالمية، من التخلى عن الأساليب الواقعية - أو المدرسية إن شئت - فى الرسم والتلوين، إنما تمتد جذوره بعيدا إلى العقد الأول من هذا القرن. مع التحفظ على ما ينتشر فى قاعات العرض - خاصة فى العالم الثالث - من تشكيلات عبثية لا قيمة لها، تحت مظلة التجريد على أيدى الموظفين المتحكمين فى المظاهر الثقافية والاجتماعية للحركة التشكيلية. لكن المثال النمطى للتلوين التجريدى، الذى يحمل فلسفة هذا الاتجاه ونظرياته التى وضعها **كاندينسكى**، قد نتبينه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بوضوح في إبداع الرسام: **صلاح طاهر** (٨٤ سنة) الذى استطاع أن يحقق المدركات الموسيقية، عن طريق الخطوط والألوان والملامس والتكوين والمعايير الاستطيقية بوجه عام.

إلا أن سنوات الاستقرار التى بدأ بها القرن العشرون لم تدم طويلا. ظهرت خلالها نظريات علمية على أيدى: **أينشتين وبلانك ومينكوفسكى وفرويد**، قابلتها فى الجانب الفنى، المذاهب الوحشية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبيلية ثم التجريدية. وفى منتصف العقد الثانى، اندلعت نيران الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) لتزلزل أوروبا وتقلب الموازين السياسية والقيم الأخلاقية والجمالية رأسا على عقب. وقبل أن تنتهى الحرب بعام واحد، شبت فى أقصى الشرق، أول ثورة اشتراكية فى التاريخ: فى روسيا القيصرية باسم الاتحاد السوفيتى. سبقتها ثورة فنية على جميع الأصعدة: التشكيلية والموسيقية والمسرحية والشعرية والأدبية، فى مدينة زيورخ بسويسرا سنة ١٩١٦، فى الشارع نفسه الذى كان يسكن فيه «**فلاديمير ايليتش لينين**» فى منفاه قبل رحيله إلى روسيا لإقامة دكتاتورية البروليتاريا.

«الدادا» هو اسم تلك الثورة الفنية التى اتخذت لها مقرا باسم «كباريه فولتير». استهدفت مناهضة المعايير الفنية والأخلاقية التقليدية وأعلنت فى وضوح أن الفن قد مات، بينما رفع النقاد والفنانون السوفييت لواء مذهب «الواقعية الاشتراكية» المبنى على النظرية الماركسية، باعتبار الفن سلاحا يدافع عن القضايا الوطنية (راجع كتاب «النقد الفنى» تأليف **جيروم ستولنتز**، ترجمة فؤاد زكريا - الناشر هيئة الكتاب».

فى سنوات الاستقرار نفسها فى العقد الأول من القرن، بدأ فى مصر ميلاد الحركة الفنية الحديثة، على أيدى الفنانين الإيطاليين والفرنسيين الذين استقدمتهم أسرة محمد على باشا، لتلبية احتياجات قصور السادة من اللوحات والتماثيل. وأقيم أول معرض لأعمال الفنانين الأجانب سنة ١٩٠١ افتتحه الخديوى، تبعه معرض ثان فى العام التالى. وفى سنة ١٩٠٨ أنشأ البرنس **يوسف كمال** مدرسة الفنون الجميلة، التى أقام طلبتها قبل تخرجهم سنة ١٩١١، أول معرض مصرى للفن الحديث، وكان من بينهم: **يوسف كامل وراغب عياد ومحمود مختار**، الذين أصبحوا روادا فيما بعد، خرج من عباءتهم كل الفنانين، الذين يسعون بالآلاف فى حركتنا الفنية على مشارف القرن الحادى والعشرين. كانت تشتعل فى صدورهؤلاء الرواد شعلة الروح الوطنية المقدسة، التى شملت الشعب بأسره وأسفرت عن ثورة ١٩١٩. وقد عاش **محمود مختار** (١٨٩١ - ١٩٣٤) سنوات الحرب والثورة فى باريس أثناء بعثته لاستكمال دراسة فن التمثال. وقد زاره فى مشغله هناك، الوفد المصرى بزعامة **سعد زغلول** باشا، فى طريقه إلى لندن لمفاوضة البريطانيين. وقد شاهد أعضاء الوفد النموذج المصغّر لتمثال نهضة مصر، الذى أسهم به **مختار** فى صالون باريس سنج ١٩٢٢، وفاز بالجائزة الأولى والميدالية الذهبية على جميع فنانى العالم، واكتتب له الشعب المصرى، لتغطية تكاليف إقامته بالجرانيت فى ميدان باب الحديد سنة ١٩٢٧. فى العام نفسه أنشأ **محمود مختار** فى مصر «جماعة الخيال» لنشر الثقافة الفنية. وفى العام التالى كون الفنان الفيلسوف: **حبيب جورجى** (١٨٩٢ - ١٩٦٥) جماعة الدعاية الفنية للغرض نفسه، فكانت هاتان الجماعتان البذور الأولى للتجمعات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثقافية الفنية التى تعددت اتجاهاتها وفلسفاتها حتى يومنا هذا.

.. وإذا كانت الحركة الفنية الحديثة فى مصر، قد بدأت متأخرة كثيرا عنها فى أوروبا لأسباب تاريخية معروفة، فسرعان ما تداركت ما فاتها خلال النصف الأول من القرن العشرين، وأصبحت الآن تواكب معظم الاتجاهات الأوروبية والأمريكية والثقافات الأولى بوجه عام، فى عصر الاتصال والمعلومات.. أو ما يسمى بالحضارة الرابعة.

نعود إلى أوروبا فى الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية - أى بين عامى ١٩١٨ و١٩٣٩. ظهرت فى فرنسا فى هذه الفترة معظم المذاهب التشكيلية والفنية الحديثة، على أيدى فنانى «مدرسة باريس» - وهو مصطلح يطلق على الفنانين الأجانب الذين أقاموا هناك فى تلك السنوات ومن بينهم: فوجيتا اليابانى وشاجال الروسى وبيكاسو الأسبانى. فبعد الثورة التى أضرم نيرانها الداديون فى زيورخ، والواقعية الاشتراكية المتزمتة التى رفعت راياتها الحمراء فى موسكو، بدأت المذاهب الفنية فى التبلور والاستقرار على أيدى هؤلاء الوافدين على عاصمة النور. فى عام ١٩٢٤ أعلن الشاعر الفرنسى «أندريه بريتون» بيان المذهب السيريالى، المعتمد على نظرية تفسير الأحلام للعالم النفسى «سيجموند فرويد» ظهرت على أساسها أساليب تعبيرية فى الرسم والتلوين، برز فيها الأسبانى «سلفادور دالى»، وما لبثت أن تردد صداها فى أنحاء أوروبا، ووجدت لها بعد أقل من عشر سنوات، أنصارا حميمين فى مصر، بزعامة الشاعر الثرى «جورج حنين» وحواريه: كامل التلمسانى، ورمسيس يونان وأنور كامل. وتبادل جورج الرسائل مع بريتون وبدأت الحركة التشكيلية المصرية، فى اتخاذ موقعها المرموق على الساحة العالمية، قبل نشوب الحرب الثانية سنة ١٩٣٩. إلا أن أحد المعارض الهامة، أقيم فى باريس قبل احتلال النازى لها. أقامه الفنان الفيلسوف الفرنسى: جان دو بوفيه (١٩٠١ - ١٩٨٥) ضاربا عرض الحائط بكل التقاليد الاستطيقية والجمالية، معارضا لجميع المذاهب الفنية التى ظهرت قبله، بدعوى أن الاستطيقا والمفاهيم الجمالية التى تشيع فى العالم، إنما هى حصيلة قوالب ثقافية متوارثة ومفروضة، بينما توجد مدركات أخرى، ضرب لها أمثلة بلوحاته المؤلفة من القار والأسفلت والقطران والأسلاك والأخشاب وغيرها، ولا تمثل شيئا نراه من حولنا فى بيئتنا الطبيعية والاجتماعية. نستطيع أن نشاهد الآن فى معارضنا المحلية، استمرارا لتعاليم دو بوفيه، فيما يمارسه خريجو كليتى التربية الفنية والفنون التطبيقية، من أنشطة إبداعية لا تدخل فى إطار المعايير الاستطيقية التقليدية.

لكى نوضح التأثير الحاسم، للنظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية على التشكيلات الفنية وموضوعاتها، نسوق مثلا بما فعله حزب النازى فى المانيا، حين استولى ادولف هتلر على الحكم في عام ١٩٣٣، وإغلاقه لمدرسة العمارة والتصميم الفنى (الباوهاوس) فى فيمار، ومطاردة قادتها حتى هرب معظمهم إلى فرنسا ومنها إلى الولايات المتحدة. ذلك أن الفن فى نظر الديكتاتور، ينبغى أن يكون دعائيا خاضعا لتوجيهات الدولة، وليس لتلبية الاحتياجات الثقافية، بما فيها المتعة الروحية والارتقاء بقيمة الإنسان. هناك مثل آخر حدث فى الستينيات فى الاتحاد السوفيتى، حين أمر خروشوف بأن تداهم الدبابات معرضا للفن التجريدى فى ضواحى موسكو، بينما كان الفنانون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التشكيليون فى أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية وفى مصر، يسرعون الخطى نحو ما نراه اليوم فى معارضنا ويمارسون مختلف الأساليب التعبيرية بلا استثناء: التجريدية بجميع مذاهبها التى تقارب المائة.. والأكاديمية الكلاسيكية.. مرورا بعشرات المدارس والفلسفات التي ظهرت على الساحة بعد أن وضعت الحرب الثانية أوزارها فى مايو ١٩٤٥. ولم يكن قد بقى من ميراث النصف الأول من القرن سوى الاتجاهين: السيريالى والتجريدى.

بالرغم من الحروب والثورات التى اجتاحت العالم فى النصف الأول من القرن، كان ثمة نوع من الرتابة والاستقرار، أسفر عن اتجاهات فنية يمكن حصرها وتصنيفهاوتشخيصها وتحليلها استطيقيا وفلسفيا. إلا أنه لم يكن سوى الهدوء قبل العاصفة. فما كاد يبدأ النصف الثانى من القرن، مدويا مأساويا، غارقا فى سحب التفجيرات الذرية المدمرة، حتى تسارعت الاكتشافات العلمية، وتعددت المذاهب الفنية، وأصبح من العسير على النقاد والمعنيين - بل والمؤرخين أنفسهم - متابعتها وقياسها بأية معايير استطيقية. ففى عام ١٩٤٦ بدأت جماعة «الكوبرا» فى كوبنهاجن بالخروج على جميع التقاليد، وابتدعت ما أسماه النقاد: فن اللاشكل «آرت أنفورمل». وفى العام نفسه كان الأمريكى: **جاكسون بولوك** (١٩١٢ - ١٩٥٦) يصعد السلم المزدوج فى مرسمه فى لونج آيلاند، ويلقى بالألوان من الجرادل، على لوحاته العملاقة المطروحة أرضا، ثم يهبط ليدور حولها راقصا - على حد قوله - مكملا إلقاء الألوان ونثرها فيما يسمى الفن الحركى «أكشن آرت». وبعد ست سنوات كان الرد فى لندن فى لوحات: **ريتشارد هاملتون** (٧٣ سنة) بما يسمى: الفن من وجهة نظر رجل الشارع«بوب آرت»، الذى يعتمد على إنشاء الموضوعات من عناصر الطريق العام، من سيارات ودراجات بخارية وأفيشات السينما وفترينات المحلات التجارية. ولما كانت أعمال البوب ركيكة هابطة الأداء، حاول الأمريكيون فى مطلع السبعينيات، وضعها فى قالب محترم تحت مسمى: الواقعية المتفوقة «سوبر ريياليزم».. وهكذا لا يكاد يمر عام أو عامان حتى تظهر مدرسة جديدة وبدع لم يسبق لها مثيل، حتى قال النقاد إن كل فنان قد أصبح مدرسة قائمة بذاتها.

لم يختلف الأمر كثيرا فى مصر. فقد ترددت أصداء المفاهيم السيريالية كما سبقت الإشارة - خلال الثلاثينيات، وامتدت سيادتها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، والتغيّر الثورى سنة ١٩٥٢ والانفتاح على العالم الخارجى شرقا وغربا. كان الرواد القدامى الذين صنعوا الحركة الفنية الحديثة، ما زالوا على قيد الحياة وعلى رأسهم: **يوسف كامل.. محمد ناجى.. أحمد صبرى.. محمود سعيد.. سعيد الصدر.. راغب عياد.. جمال السجينى.. حسنى البناني.. كامل مصطفى**.. وغيرهم ممن كانوا قدوة للأجيال الصاعدة. قبل أن يرحلوا ويتولى زمام الحركة الفنية وتوجيهها شخصيات من الموظفين والتربويين والتطبيقيين، لم يدرسوا الفنون الجميلة، ولا يلمون بتاريخها وفلسفتها وأهدافها. ففى عام ١٩٥٦ - أثناء العدوان الثلاثى - صدرت جريدة المساء، وبها صفحة أسبوعية تحت اسم «الفنون التشكيلية»، تستهدف إذابة الفوارق بين النوعيات الفنية المختلفة، من تطبيقية إلى تربوية إلى جميلة. الأمر الذى أدى إلى ما نراه اليوم من متاهات إبداعية، تنتظم أبهاء قاعات العرض الرسمية وجدرانها تحت مسمى «العمل المركب» وهو تشكيلات من مختلف العناصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المجسمة السابقة التصنيع: خليط من النفايات والعناصر الطبيعية أحيانًا، وكل ما تقع عليه يد الممارس من خامات وأشياء. وهى تركيبات لا تدخل فى باب الإبداع الفنى - على حد قول مبدعيها من أرباب: الفن الفقير: «آرت بوفيرا». وهو مصطلح لا معنى له. سكه سنة ١٩٦٩ الممارس الإيطالى - ولا نقول الفنان - **جيرمانو سيلانت** عنوانًا للكتاب الذى صدر فى مدينة ميلانو بإيطاليا، ولندن ببريطانيا فى وقت واحد. والكتاب عبارة عن صور لمجموعة من أعمال الممارسين للبدع الفنية فى أوروبا، ومن بينهم: **جوزيف بويز**، الذى كان أستاذا لفن التمثال بأكاديمية دوسلدورف، ثم فصل سنة ١٩٧١ بسبب إفساده لمفاهيم طلبة الأكاديمية، فتبنته بعض الجماعات ذات الأهداف الخاصة. وجعلت منه نجما شهيرا فى أوروبا حتى وفاته.

يقول **سيلانت** فى مقدمة كتابه، إنه وزملاؤه قد أعياهم البحث عن عنوان لما يمارسونه من تشكيلات أو أعمال. فبعضهم كان يعرض على سبيل المثال، حوضا به ستة عشر قدما مكعبا من الزبالة، ويعتبرها عملا فنيا، وآخر كان ينشر إعلانا فى الصحف، يدعو الناس إلى التجمع فى أكبر حديقة فى مدينة نيويورك، حيث يقوم بإطلاق سبعين بالونا ملونا، تستمر فى الهواء قرابة النصف ساعة، ويعتبر هذا أيضا عملا فنيا. ونستطيع أن نرى أصداء هذه البدع فى معارضنا الرسمية. ففى مسابقة عامة نظمتها وزارة الثقافة، للفنانين من جميع التخصصات، للتعبير عن جمال النيل وجلاله وفتنته، فاز «**محمد عبلة**» بجائزة خمسة آلاف جنيه، عن عمل يتألف من حوض ١×١,٥ متر، يحيطه سور من الطوب الأحمر القديم، تملؤه النفايات والطين والقمامة. وكانت لجنة التحكيم مؤلفة من ناقدين وخمسة أساتذة يتزعمهم العميد السابق لكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية. ويزداد انتشار اتجاه «الآرت بوفيرا» فى مصر فى المحافل الرسمية على مشارف القرن الحادى والعشرين، بينما ينحسر رويدا رويدا فى أوروبا وأمريكا الشمالية. وإذا كنا نتخذ مما يجرى فى «بينالى فينيسيا الدولى» مؤشرا لاتجاهات الحركة الفنية العالمية، باعتبارها أقدم وأعرق المحافل الدولية وأكثرها احتراما، من حيث أنه تأسس سنة ١٨٨٣ وعقدت أولى دوراته سنة ١٨٨٥ - فإن كبرى جوائزه وهى الأسد الذهبى، فى آخر دوراته سنة ١٩٩٣، فاز بها مناصفة: **ريتشارد هاملتون** الإنجليزى عن ثلاث لوحات عملاقة، تحكى بأسلوب يكاد يكون أكاديميا كلاسيكيا، قصة الصراع بين بريطانيا والجيش الجمهورى الأيرلندى. **وتابييس** الأسبانى، الذى قدم عملا من شاكلة الآرت بوفيرا بدون عنوان، مؤلف من أشياء كالأسرة والحشيات.

تواضع المجتمع الثقافى التشكيلى الدولى، على تخصيص معرض مستقل لتلك البدع فى مدينة كاسل بألمانيا عقب الحرب العالمية مباشرة، تلبية لاقتراح أحد أساتذة أكاديمية المدينة. أقيمت دوراته كل أربع أو خمس سنوات تحت اسم «الدوكيومنتا» - أى المعرض التوثيقى، الذى يرصد التفجرات الابتكارية، التى تسفر عنها قريحة المشتغلين بالنشاط الإبداعى. عقدت آخر دوراته وهى الدورة التاسعة منذ ثلاث سنوات، وضمت أشياء من نوع التجهيزات وما يسميه المسئولون هنا بالعمل المركب. تشترك فى عروضه شعوب الثقافات الأولى الثرية، ولا تسهم فيه دول العالم الثالث، بسبب التكاليف الباهظة التى لا عائد لها، وتضافر المؤسسات الاقتصادية الكبرى لمساندة الفنانين العارضين. ففى الدورة الأخيرة على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سبيل المثال، صنع أحدهم سلما حديديا بارتفاع ثمانين مترا، يتشبث به فى الوسط، تمثال من الورق المضغوط لإنسان فى حركة تسلق. أطلق الفنان على عمله هذا عنوان: الرجل الذى يصعد إلى السماء!!

بينما يفرد العالم المتقدم عروضا خاصة لتلك البدع كما نرى، يقوم فنانون فى الشعوب النامية المتخلفة، بعدم التفريق بين الرسم والتلوين وتشكيل التماثيل والتصميمات المطبوعة، وما يسمونه «العمل المركب» - الذى يتخذ أشكالا تتسم بالسفه والتدنى الفكرى، كالعمل الذى فاز بالجائزة الأولى فى صالون الشباب الرابع فى مصر، وهو مجموعة مبعثرة من أحجار الطريق والأوراق المحترقة الملقاة على أرض الطابق الأول، من قصر عائشة فهمى حيث تقام دورات الصالون. وتجرى العادة فى معارضنا العامة على مشارف القرن الحادى والعشرين، على خلط مختلف النوعيات الفنية من رسم ونحت.. إلخ بما يسمى الأعمال المركبة، ثم تمنح الجائزة الكبرى للنوع الأخير المستحدث، فى دعوة ضمنية إلى إلغاء الفنون التقليدية. وفى بينالى الاسكندرية، منحت جائزة الرسم والتلوين (التصوير) فى إحدى الدورات، للفنان **عبد السلام عيد**، عن مجسم بارتفاع قرابة المتر، يتألف من المواسير والأسلاك ومصابيح الكهرباء، وكانت لجنة التحكيم من أساتذة الكليات الفنية.

أما إذا تعلق الأمر بعقد مسابقة فى الرسم والتلوين، فالجوائز تعطى فى مجتمعات العالم الثالث - وفى مصر بنوع خاص - للمعالجات التجريدية العبثية، فى اعتقاد خاطئ بأن الرسوم التشخيصية قد عفا عليها الزمن. ويرجع هذا الاعتقاد، إلى ضيق الأفق وعدم التخصص والأمية الثقافية، إلى درجة أنهم يسقطون المضمون الإنسانى للإبداعات الفنية ولا يضعون عنوانا لأى منها - مع أن العنوان هو مفتاح الصول لمعزوفة الفنان.

إلا أن الأمر جد مختلف فى الثقافات المتقدمة، فى أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية، فأدوات الابداع وخاماته تسلك طرقا جديدة، بينها الرسم والتلوين وتشكيل التماثيل بأشعة الليزر الملونة فيما يسمى الهولوجرافى. واستخدام الكومبيوتر كما يستخدم الرسام الألوان والفرشاة والأقلام، والمثّال أدوات النحت والتشكيل. والاستفادة من معطيات التصوير الفوتوغرافى كما حدث فى لوحات الإنجليزى: **ريتشارد هاملتون** (٧٣ سنة) الذى أشرنا إلى فوزه بجائزة الأسد الذهبى، فى آخر دورات بينالى فينيسيا بإيطاليا، أما المعالجات التجريدية فى النشاط الإبداعى، فتضرب بجذورها بقوة فى فلسفات ونظريات روادها العظام: الروسى **فاسيلى كاندينسكى**، **والهولندى بييت موندريان** وما يسميه الفن النقى، المستند الى الخطوط الرأسية والأفقية والمساحات اللونية الصريحة، والسويسرى **بول كلى الفيلسوف** ذى العقلية الرياضية، ومفهوم أن الفنان مثله كمثل ساق الشجرة، الذى يمتص بالجذور عناصر تتحول عند القمة إلى أشكال شديدة الاختلاف، وهو ما يسميه الأسبانى **بابلو بيكاسو** «ميتامورفوزس» - أى التحوّل.

.. وبالنظر إلى دخول أساليب تعبيرية شكلية عديدة إلى الساحة، تغير اسم الفنون الجميلة فى أوروبا وأمريكا الشمالية إلى «فيجوال آرت» - أى الفنون المرئية. بينها ما ترجمته: «الفن الإدراكى» و«الفن المستحيل» و«العميل الأرضى» و«الكواكوا» - و«البيرفورمانس» أى فن الاستعراض والكثير مما يتعذر حصره. بعضها بلغ

من الغرابة حدا يصعب تصنيفه، كأن يكتفى الفنان بكتابة وصف للعمل الذى يريد تنفيذه، ويعلق هذه الكتابات داخل براويز على جدران قاعة العرض. إلا أننا فى الوقت نفسه، نرى أن الفنون فى ثوبها التقليدى، ما زالت تحيا بقوة فى أوروبا وأمريكا الشمالية، بعناصرها التشخيصية وموضوعاتها الاجتماعية والسياسية والتعبيرية بوجه عام، مع وضع عناوين توضيحية للأعمال المعروضة قاطبة: تجريدية أو تشخيصية أو مستحدثة فيما يستجد من أساليب.

لا توجد فى الغرب المتقدم أى مشكلات، تعوق الفنانين فى مسيرتهم المستقبلية نحو القرن الحادى والعشرين. وما زال بينالى فينيسيا العتيد مرآة صافية للتعايش السلمى بين الفنانين مهما تباعدت مشاربهم. فحديقة الإبداع تتسع فى أوروبا وأمريكا الشمالية لكل الزهور. فالأمريكى التجريدى العجوز: **ويلم دى كوننج** (٩٠ سنة) تباع لوحاته بملاين الدولارات، ولا تقل لوحات الإنجليزى الأكاديمى: **ريتشارد هاملتون** قيمة ولا قدرا عن أعمال زميله الأمريكى. والنقاد فى الثقافات المتقدمة علماء متخصصون مثل الأمريكيين: **كليمنت جرينبرج وروبرت هيوز**، والإنجليزى: **ريتشارد كورك**، والإيطالى **جيوفانى كاراندنتى**. ليس بينهم موظفون وفنانون كما هو الحال فى العالم الثالث، الذى يتقدم نحو القرن الحادى والعشرين بينما يفتقر معظم نقاده إلى التخصص، ويحارب أصحاب المذاهب الفنية بعضهم بعضا، ويخترعون مصطلحات جديدة كلما عز عليهم إدراك ما يجرى على الساحة العالمية.

يستقبل القرن الحادى والعشرون الثقافات الغربية الأورو - أمريكية، باتحاداتها الاقتصادية والاجتماعية والفنية، ونظمها الشبكية الديموقراطية التى حلت محل التوجيهات الهرمية الشمولية، التى كانت تسودها قبل عصر الاتصال والمعلومات والحضارة الرابعة، وفى الوقت الذى تبرز فيه بين عام وآخر مدارس ومذاهب تعبيرية جديدة، لا يكاد يمر عام دون إعداد معرض استبعادى (ريتروسبكتيف) لواحد من أئمة التراث الفنى الكلاسيكى والحديث، يطوف بمعظم عواصم أوروبا وأمريكا الشمالية. شاهد العالم خلال النصف الثانى من القرن العشرين منظومة من تلك العروض النادرة الطوافة، لروائع العمالقة ابتداء من عصر الرينيسانس (النهضة) ممثلة فى لوحات الإيطالى «رافاييل»، حتى أواسط القرن العشرين، وأعمال **فان خوج وتولوزدى لوتريك وجويا وسلفادور دالى وبيكاسو**.. وكان من أخرياتها معرض الانطباعيين الفرنسيين، الذى استعاده متحف أورساى الفرنسى من متحف محمد محمود خليل وحرمه بالقاهرة خلال شهر ديسمبر ١٩٩٤ .

..هكذا تدخل الإنسانية القرن القادم، مستعدة بكل مكتسباتها التى حققتها منذ وعى الإنسان بوجوده منذ مليونين من السنين. لا تهدم القديم لحساب الجديد كما تفعل الشعوب المتخلفة. ولا تنكر الكلاسيكيات من أجل المستحدثات. آية ذلك أن «التيمة» أى الشعار الذى يرفعه بينالى فينيسيا الـ ٦٤، الذى تعقد دورته الحالية فى ذكرى مرور مائة عام على إنشائه هى: «الهوية.. والعالمية» - أى السمات الثقافية المحلية.. والعالمية. وكيف تتوافقان فى الإبداع الفنى. وقد اختارت إدارة البينالى أمين عام متحف بيكاسو فى باريس، ليدير عروض هذه الدورة التى يخصص لها العالم المتحضر استعدادات كفيلة بتجسيد هذا الشعار ذى المضمون، الذى يحدد مدخل الطريق إلى القرن الحادى والعشرين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد ناجى

أحمر وأسود

فصل من رواية «يوم الفاتح بين العرب»

على الكرسى ذى المسندين أنصت سمعان لصوت الريح وفكّر في الخلاء المعتم الذى تجرى فيه حياته: «عتمة بلا قاع لا ليل فيها ولا نهار، أرمح فى خلاء ممتد لا أعرف من أين أهبُّ ولا أين أنتهى». قرأ الفاتحة على روح نوسه وقال لنفسه: «مسكينة؛ عرفت نهايتها. وقال: «الموت سترها من الفقر والجنون».

لما دقّ الباب انبسط قلبه ولكنه شتم الطارق:

– مصائب تحدفها علينا الريح.

كان الطوس. سلّم بسرعة وقال له:

لماذ تجلس هكذا فى الظلام؟! الليل دخل.

– أنا أرى فى الليل؛ بصرى ليس ضعيفا مثلك.

ضحك الطوس وتحسس الحائط بكفه حتى عثر على مفتاح النور فأضاء المصباح. تأمّل نفسه فى المرآة الكبيرة؛ طربوش قصير وجلباب أبيض وعلى اكتافه عباءة سوداء من قماش خفيف محلاّة بخيوط مذهبة.

فى يده رق وطبلة، وضعهما على الكرسى وعدل هندامه ثم سأل سمعان:

– لماذا المرآة وأنت يعنى لا مؤاخذة أعمى؟!

– ألا يظهر خيال الإنسان فى المرآة؟

– كأنه هو.

– أنا أجلس أمامه على الكرسى اسلّيه ويسلّينى.

– تكلم نفسك؟!

– لا أكلمه ولا يكلمنى ولكن وجوده يريحنى، وربما يفتح الله عليه فى يوم من الأيام فينطق أو تنفتح عينه فيرانى.

– خيال الأعمى أعمى مثله.

– الله يلعنك، ماذا تريد؟

– جئتك بالخير كله؛ اللحم والمعسل والورقة الحمراء.

تشمم سمعان وفتح يده:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

– لحم؟ هات.

– خذ.

أمسك سمعان أصبع الطوس؛ شمّه ثم رماه:

– لحم كلاب، لا آكله.

ضحكا وقال الطوس:

– أجلس يا سمعان واسمعنى.

ثم خلع الطربوش ورقص له:

– الليلة ليلة السعد يا سمعان؛ سنعزف؛ أنا على الطبلة وأنت على الرق ومعنا أصدقاء قدامى. نلبس الطرابيش والعمائم الحمراء، ونفرد العباءات السود على أكتافنا. ستكون معنا نساء يلبسن البراقع ويتقصّعن بيننا، فرقة شرقية حسب الأصول.

- هات من الآخر.

- فى الخان مطعم كبير، معظم التجار هناك حوّلوا محلاتهم إلى مطاعم. هذا المطعم هو الأكبر؛ سياحى وأسعاره نار. تعرف أين؟ مكان محل العطارة..

- يا رجل خلّصنى؛ أيه الحكاية؟

- هذا المحل سياحى، صاحبه رجل ذكى من شباب الزمن الجديد، فكر فى أن يسلى السياح ويجذبهم بالمشاهد الشعبية فطلب من بكرى القانونجى أن يشكّل له فرقة شرقية تعزف الألحان القديمة مساء كل خميس. طرابيش، وعمائم حمراء وبراقع وعباءات سود، منظر للزبائن لو نجحنا الليلة سنستمر؛ كل خميس ورقة بعشرة.

وأنا وأنت «كدابين زفة»

- يا رجل سنعزف. اتفقت مع بكرى؛ أنا بالطبلة وأنت بالرق، البس يا سمعان، معنا أيضا فنجرى وسليمان وبهلول. أجرت لك طربوش وعباءة. كبس الطربوش على رأس سمعان:

- البس، سنتأخر فى الطريق سنمر على دكان حسن الانتيكا لنأخذ العباءة.

- عندى عباءة لا مثيل لها فى البلد؛ امبريال، نسيها أحد السكارى زمان فى غرف البنات خلف مقهى عايدة. البنت اعطتها لى، أنا أممتها وقلت: «ورثتها عن أبى». امبريال أصلى.

لم يحس سمعان بالفرح. لبس الجلباب والعباءة؛ قصيرة وكالحة. قال للطوس:

- *الليلة صحبتك عندى أهم من كل شئ، قلبى مكسور يا طوس.*

وفى الطريق تشبث بالعباءة التى تنفخها الريح، تذكّر الملك القديم المتطوح فى سماء القلعة، مال وتسنّد على صاحبه حتى أحس الطوس بثقل جسده. نفخ:

- ايه الباقى لنا يا صاحبى؟

لم يرد الطوس فجاوب سمعان نفسه:

- لا شئ باق لنا، ولا شئ يبقى منّا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشاغل عنه الطوس، ثم قال له بعد فترة:

- يا بختك يا عم؛ عباءتك ثقيلة أماً عباءتى فالبرد ينفذ منها ويلحس ضلوعى.

○ ○

وفى الطريق الطويل سأل سمعان صاحبه:

- خبّرنى يا طوس ما هو الأحمر وما هو الأسود؟

- الأحمر هذا لون الوردة، أما الأسود..

- يارجل مهلك على، ما أدرانى بلون الوردة وأنا كفيف. أنا أقصد كيف أحس به؟

- اصبر على حتى أفكر فى الأمر.

فكّر وقال له:

- أسمع يا سيدى؛ الأحمر مثل النار يلح..

- والأسود؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- هذا يا سيدى مثل العمى أو عتمة القبر والعياذ بالله.

- ولماذا أختاروا لنا العباءات السود والطرابيش الحمر؟

هجمت الريح على سمعان فطيّرت عباءته. جاهد حتى لم أطرافها تحت باطه، ثم خبط الطوس بكوعة:

- أيه يا طوس؟

الطوس ساكت والريح تهجم من جديد. تسنّد على صاحبه وجاوب نفسه: «ربما كان هذا هو الفن؛ نار الوردة على الرأس، وعتمة القبر على البدن.

○ ○

داخل المطعم دفء. اصطفت الفرقة على الكراسى قرب المدخل اضواء خافتة تتسلل من سقوف الأرابيسك. عزف بكرى على القانون تقاسيم منفردة ثم بدأ العازفون يشاركون واحد بعد الآخر. لم يكن فى الفرقة مغنٍ ولكن النساء ساندن النغم

بسيل من الآهات و«ياللى أمان». لم يتعّرف سمعان على صوت أى واحدة منهن، مال عليهن فشمّ رائحة الجوع فى الأفواه المنشدة، ثم عاد يميل على الطوس، همس:

- نسوان زبالة.

امتد العزف حتى قرب آخر الليل، وبعدها أكلوا. صاحب المطعم كان مسرورا؛ طاف عليهم مشجعا:

- كلوا.

وحيا بكرى بحرارة:

- فنأن يا بكرى؛ الفرقة تمام. من أين جمعتها؟

لكن يلزمنا مغن، ولو بنت أحسن. مع السلامه.

الشوارع برد، ومطر خفيف ينقر الطرابيش والعمائم. قرب المطعم بيت أثرى من جناحين يصل بينهما ممر علوى يبدو للعابرين فى الشارع على شكل قوس. تجمعت الفرقة تحت الممر، وقال الطوس:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- أجلسوا يا جماعة؛ المطر سيتلف هدومنا.

تكومت الفرقة تحت القوس، صف من العمائم والطرابيش والبراقع. النساء شاركن الرجال دفء العباءات.

نام الجميع وبقى سمعان وحده شبه يقظان كأنه مسحور بالعزف والليل والمطر والأجساد المتلاصقة.

اسند ذقنه على مقبض عصاه المقوس ولس بكوعه بطن المرأة التى شاركته عباءته. سرح بأفكاره فى نوسة وقال لنفسه: «الموت سترها من الفقر والجنون». كان الليل فى أخره والمطر يشتد.

أحس بأنفاس المرأة وهى تستغيث به فى رقدتها الأخيرة: «سأموت يا سمعان»، واستعادت يده ملمس الجلد المجعد فوق الجبين. ليلتها مسح براحته على شعرها وجبينها. سحبت يده من اصابعها ووضعتها على فمها، تلوّت كاللّبوة وقالت: «ضايقة».

كان المطر يشتد، نقر بأصابعه على الدف وزفر مع اللحن سيلا من الاهات: «آه.. آه.. آه.. ها.. ها.. هاهاه. آه يالا لّلى».

على نقرات الدف استيقظت الفرقة، قاموا كالمحسورين واحدا وراء الأخر. لم يفهم أحد منهم ما يحدث ولكنهم انتظموا جميعا فى العزف. كانت المطر يشتد، وتعالت الآهات تحت عصف الموسيقى.

○ ○

خرج عسكرى الدرك رأى المشهد من مكمنه تحت أحد المداخل المسقوفة، تعجب وقال لنفسه: «هناك ناس مختلفون». صف من العمائم والطرابيش والعباءات والبراقع، ينهضون واحدا فواحدا، يعزفون ويتمايلون ببطء كالنيام. بعد فترة كأنهم انتبهوا؛ توقفوا، ضحكوا ثم واصلوا العزف.

هبطوا من تحت القوس إلي الشارع المكشوف وساروا تحت المطر. كان الليل فى آخره والمطر يشتد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طه خليل

سليم بركات: في روايته «معسكرات الأبد»:

- يؤرخ للذاكرة... وللمكان..

- الغرائبية أساسها... واقعية عميقة ومجهولة.

لا يزال الشاعر والكاتب الكردى **سليم بركات** يشرع فى كتابته فى الأجواء والعوالم الكردية وتبدأ روايته «معسكرات الأبد» بمشهد لصراع عنيف بين ديكين «رش» و«بلك» ومن خلال سرد الكاتب لحيثيات ووقائع هذا الصراع يحدد لنا فى الوقت نفسه. القطعة الجغرافية التى ستدور عليها أحداث الرواية فيما بعد: «وفى دورانهما المتوفر كانا يتركان آثاراً خشنة فى الطين الخريفى على الهضبة المشرفة على الجسر الذى يصل السهل الكبير بالبلدة المتناثرة شمالاً، فى آخر حقول القمح المشطورة بالطريق الأسفلتى، المتعرج كخاطرة لن تستكمل. ــ ص ٧».

يرصد الكاتب فى روايته هذه، كما فى روايتيه السابقتين «فقهاء الظلام» و«الريش» حياة عائلة كردية، فى مدينته «المتناثرة شمالاً»: قامشلى، حيث يؤرخ من خلالها لحياة شعب منسى فى الشرق (الشعب الكردى). يؤرخ لوجوده «الإثنوجيوغرافى» فى تلك الأرض المباحة لما يهيؤه لها الآخرون دائما.!

عائلة «موسى موزان»، أو بالأحرى بناته الخمسة:
- (هدلة، بسنة، جملو، زيرى، ستيرو) وحفيدته «هبة» (ابنة هدلة وأحمد كالو)، ست نساء يعشن فى منزلين بعد مقتل والدهن ووالدتهن «خاتون نانو» ومعهما زوج هدلة ووالد هبة «أحمد كالو». بأيد مجهولة فى مكان قريب من الثكنة العسكرية الفرنسية. -(تقع أحداث الرواية فى أواخر أيام الوجود الفرنسى فى المنطقة).من الصعوبة - كما أعتقد - حصر أحداث الرواية هذه بملخص قصير، كما تعودنا أن نفعل حين الكتابة عن رواية ما، هذه إحدى المزايا التى تميز كتابات **سليم بركات** - لاسيما فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

روايتـه هذه، وروايتـه «أرواح هندسـيـة» ـ من قـبل ـ فالأحداث والاستطرادات تتراكم من خلال استلهامات وتوليدات، توجدها مصائر «واقعية ـ فانتازية!» لكائناته الروائيـة، أكانت هذه الكائنات بشراً، أم حيـوانات، ؟أم نباتات، أم طيوراً، أم أمكنة!! وكل كائناته الروائية هذه حائرة، وقلقة، تقدم على الشيء، ثم تنفر منه لشيء آخر!. وبذلك فإن أية محاولة تصنيفية يقوم بها الدارس لعمل **سليم بركات** هذا، هو ضـرب من الخـيـال!. فـهـو فى كتاباته محارب عنيف، عدته لغة هائلة فى ثراء مفرداتها، وجمله اللغوية هى بمثابة فيالق عسكرية تتوزع على كل أطراف الرواية، وهو يوجـهـها، ويقودها بخيـوط دقـيـقـة وقـوية، يستـمـدها من تاريخه الشـخـصى، ضـمن نطاق الحـيـاة الكردية، وطقوسـهـا المباحة لأقـدار و«مـهـازل» تاريخية.

ولكن الكاتب لا يستغل قطعاً تفوقه «الاستراتيجي» اللغوى هذا لاستيهام القارئ، وجره لعوالم لا معنى لها على الصعيدين الفنى الحسى والمعرفى، كما يفعل بعض كتاب (الرواية الشعرية).

حيث تستهويهم «اللعبة» فينسون أشخاص الرواية وأقدارهم، ومشاغلهم، ويستـمرون فى عملية التسـول اللغوى إلى حد الوصول إلى الثرثرة اللغوية، أيا كـانت درجة ومستوى البناء اللغوى لديهم؛ لكن **سليم بركات** يربط أرجل شخوصه باللغة، ومهما بعدت به المسافات اللغوية فإنه يظل يقدم إلينا حالة وصورة الشـخص الذى يرسمه فى ذهننا، ودون انقطاع.

وعلى الرغم من أن الكاتب يقسِّم روايته إلى فصول عـديدة: (الموازين والسـلالم، المياه وحـرائقـهـا، كمـائن الفـراغ، أحـلاف الغيم، القيـامـة)، فإنه لا يبدد من آلية تسلسل الأحـداث، بل إن هذه العناوين بحـد ذاتـهـا هى إضـافـات أخـرى لحـالة الانطواء والعـزلة فى نفـوس أشـخاصه، أولاً. وثانياً : تأكيد للغة استبطانية تدعونا للدخول فى عالم روايته (السحرى) إلا أنه عالم موجود لكنه معزول، وبعيـد عن متناول أيدى البـاحـثين وعلمـاء الأجناس والجـغـرافـيـات، وربما هذا مـا يسـتـدعى من الكاتب أن (يغـالى) فى تقـديمه لكل هذه التـفـاصـيل، والدقائق فى الحياة اليومية لأشخاصه، لا سيما النساء؛ ـ فلهن دائماً، الحضور الأكثر، والأخصب فى كتاباته.

والآن ليس لى إلا أن أوجد خطوطا رئيسية، تسير عليها الأحداث فى «معسكرات الأبد»:

١ ـ أحداث ترسمها بنات موسى موزان، وحفيدته هبة.

٢ ـ أحداث تحركها شخصيات موسى موزان، وزوجته خاتون نانو، وصـهـرهمـا أحـمـد كـالو ومن ثم حين يعودون أشباحاً بعد مقتلهم.!

٣ ـ أحداث يقوم بها ضيوف طارئون، «مكين وأختاه: نفير وكليمة» ومعهم «حمّال الأمتعة والأقفال» يدعونه بـ «الكلب».!

٤ ـ أحداث تتعلق بأعمـال الحـامـية الفـرنسـيـة، فـوق الهضبة، وفى المنطقة بشكل عام.

٥ ـ أحـداث يشـتـرك بهـا الديكان «رش» و«بلك» وثلاث إوزات، وكلبان «تونسى وهرشه».

٦ ـ أحداث متفرقة تتعلق بانتفاضات (انتفاضة الشيخ سـعـيـد أغـا الدقـورى) وبدو.. وغـجـر... وهداهيد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والسائق نعمان حاج مجدلو، وحارس النهر جاجان بوزو، وطيور و.. و.. إلخ...

ومن خلال هذا الترسيم، أو الفرز (القسرى) يمكن لنا الآن أن نتحدث عن البنية، أو الهيكلية التى تقوم عليها الأحداث الروائية فى «معسكرات الأبد»:

بعد أن يزوج موسى موزان ابنته هدلة بـ «أحمد كالو» ينضم هذا الأخير إلى العائلة، تاركاً والديه وإخوته، وما إن يعلن سعيد أغا الدقورى عن انتفاضته المزمعة ضد الوجود الفرنسى حتى يقرر موسى وصهره أحمد الالتحاق بها، فيذهبان إلى بلدة «عامودا» للانضمام إلى رجال الدقورى؛ لكنما الانتفاضة تنكسر، ويتشتت شمل المنتفضين، بين قتيل وجريح وفار، كيف لا، وهم يحاربون بالعصى، وبعض الأسلحة البدائية، على ظهور الخيل والبغال، جيشاً قوياً يستخدم الطائرات، والمدافع؛ وفى آخر معركة بين الطرفين، يفر الدقورى باتجاه الحدود نحو كردستان الشمالية (فى تركيا). ليختفى من الأحداث، بعد مصير مجهول ويعود بعد فترة شبحاً، يشارك الأشباح الأخرى فى تحريك أقدار الآخرين على «قيد الحياة».

أما موسى موزان وصهره أحمد كالو فينجوان من الموت، ويعودان إلى «البلدة المتناثرة» كى يقوما بعمل آخر، وهو فتح ساقية أو مجرى مائى من النهر الصغير المار بالقرب من الهضبة محاولين إيصال هذا المجرى إلى بيت غامض، تخفيه أشجار التوت؛ حيث ينبعث من أساسات هذا البيت دوى هائل كصوت الطاحون، وحين يسأل أحمد كالو عن هدفهما من هذا العمل اليومى الشاق، يرد عليه موسى موزان قائلاً: «لابد من مياه يا أحمد، لابد من مياه ليبقى مختبئًا هناك، مشيراً بيده إلى المنزل غربى الجسر ـ ص ١٠٣».

وهذا المختبىء هو «المخلوق النارى» كما يسميه الكاتب، وكما يصفه موسى لصهره، ولذلك فعليهم أن يوصلوا المجرى بأساسات هذا البيت ليبترد جسم المخلوق هذا؛ ويظل المخلوق النارى مختبئاً فى ذلك البيت المهجور، وكأنه القدر الأخير لشعب كامل، يخفى آخر أثر منه كى لا يلغيه المتسلطون وقد قرروا أن يلغوا ويمحوا كل ما يدل على معالم هوية هذا الشعب: « أنه سليل النار - التى خلقت منها الملائكة، والملائكة لا ترتجف يا أحمد. ص ١٠٤».

وهذه قد تكون استعادة للأسطورة الكردية، وطقوس الديانة الأرادشتية، وهذا التمثل أو الاستعادة التاريخية للأسطورة، يأخذ شكلها التعبيرى فى الرواية سمة واقعية حيث يربطها الكاتب مع الحديث الأساسى فى عملية السرد الروائى، مما يعمق إحساس القارىء بواقعية هذا الاستحضار التخيلى للأسطورة الدينية التى مرت عليها آلاف السنوات، ولسنا هنا بصدد مدى مصداقيتها، أو استحضارها من قبل المؤلف بهذ االشكل أو ذاك، إلا أنها تظل فى الصميم حالة نفسية كردية عميقة فى جذورها، ونزوعها لماض قد يبعد عنها شبح الحاضر، وضغوطه، واضطهاداته: « .. هكذا خلق يا أحمد.. وعلينا أن نرفده بالماء، ونبقيه فى الظل.. الضوء حيلة وهذا الجالس هناك هو على شاكلة الضوء.. فى الضوء تشتد أحابيله، لأن الضوء من مادة نسيجه - النارى، با أحمد، وكلما خففنا من وهجه النارى، خففنا من شهوته إلى الضوء. أتفهم.؟ ـ ص ١٠٤».

ولأن أشخاص سليم بركات الروائية محكومون على الدوام بقوى أكبر من أحلامهم ومقدراتهم - بحكم كرديتهم، ربما!- فماعليهم إذن إلا أن يؤجلوا ما يدعوهم إلى مجابهة هذه القوى وبكل الوسائل المتاحة لهم؛ وهذا ما نلاحظه كذلك فى روايته الأولى «فقهاء الظلام» حين تظهر شخصية «بيكاس» الذى يرفض كل ذاك الواقع الذى يعيشه ذووه، ويدعوهم إلى مراجعة كل الأمور، والحسابات، وتصحيح الجغرافيات والحدود من جديد؛ عندئذ يضطر الجميع إلى إعلان موته، للتخلص من هذا الـ «بيكاس» والذى أساساً، يدعو لما يحلم به الجميع، إذ أنهم ليسوا بقادرين إلا للتأجيل،أو التناسى، ضمن ظروف موغلة فى القهر.

هكذا وكأن مسألة التأجيل، أو الانتظار، هى كل طباع هذا الشعب الذى يؤرخ له الكاتب فى جميع كتاباته؟.. «هل الانتظار هو كل طباعنا.؟ نعم يا عمى موسى، قبل أن نموت كان الانتظار هو كل طباعنا، ردَّ أحمد -. ص ٨٥».

أما بنات موسى موزان وحفيدته هبة، فيحركن الأحداث عبر خيوط خفية وهمهمات (نسائية) لاسيما حين يرقدن فى أسرتهن استعدادا للنوم إذ يستعدن تفاصيل اليوم والعالم من حولهن وينسجنها بخيالاتهن المريرة يثرثرن عن أشياء يتداخل فيها الواقعى بالخيالى والأسطورى باليومى، وهبة هى الأكثر حضوراً فى مسرح الأحداث، صبية فضولية بالمعنى الشمولى والأكبر، تبحث عن، وفى، كل شىء، وهى لم تر طائرة من قبل، ولا السينما، ولا السفن، إلا ما سمعته من خالتها ستيرو» وهى تصف لها صورة لسفينة «نوح» التى رست على جبل «جودى» هذا الجبل الذى يقع فى الطرف الآخر من الحدود القريبة من منزلهن (فى كردستان تركيا)، وهبة هى الرسول الأكثر سرعة فى نقل أخبار المستأجرين لمنزلهن الغربى، لأمها وخالاتها، بل وما تتفق أباها وجدها أثناء عملهما اليومى، فى حفر السامية تلك، كما إنها تحاول مع المستأجرين، فيما بعد الوصول إلى البيت - حيث المخلوق النارى - وقد صار هذا الأمر يعنيها، دون أن تعرف لماذا وكيف؟ وكان جدها موسى موزان يشرح لها الكثير عن ذلك البيت، والمخلوق النارى، وتدفعها رغبة غامضة، ذات مرة أن تقوم بعمل ما ضد هؤلاء الجنود الفرنسيين، بعد مقتل والدها وجديها:» .. وقد حاذت هبة آخر مركبة تشكل مؤخر القافلة، وهى لم تكن غير «جيب» عسكرية؛... تقل جنديين؛.. وهما يلويان عنقيهما صوب هبة الراكضة، التى لم تفارق عيناها وجهيهما.. وبغتة توقفت الفتاة عن الركض.. لتستل حجراً ملء قبضتها وتتابع بعد ذلك ركضها صوب الجيب من جديد... فيما لاح للفتاة، للمرة الأولى، شبح بندقية مركونة إلى فخذ الرجل.. فخففت من هرولتها، ثم أرخت يدها المرفوعة بالحجر وتوقفت فى منتصف الطريق الأسفلت تشيع القافلة ببريق فى عينيها لم يكن غضباً، بل هو لهفة إلى المضى فى لعبة تأجل مرحها... وقد أرخت هبة بعد ذلك قبضتها عن الحجر دون أن تسقطه - ص ٦٨ - ٦٩ .

وتظل تكبر «هبة» مع الأحداث، تكبر وهى ترافق خالتها «ستيرو» أو تتشاجر معها، وكانت الأكثر قرباً إلى «الأشباح العائدة من موتها (جداها وأبوها) وكأن هؤلاء - يعودون من موتهم ليحرسوا هذه الطفلة الامتداد لهم جميعا، والتى كادت مرة أن تفتح باب ذلك البيت المهجور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسط شجرات التوت وتطلق سراح «المخلوق النارى» وها هى تكبر فى نهاية الأحداث ويتكور على صدرها ثديان يكبران مع الأيام:« .. تشد طرفى سترتها على صدرها كأنما تحمى مملكة عمرها ـ ص ٢٦٩».

والنساء الخمسة، إذ، يؤجرن المنزل الغربى لضيوف طارئين، دخلوا البيت أثناء غيابهن وحين عدن من التقاط الحشائش قرب النهر ـ الذى يحرسه جاجان بوزو، من قدر خفى ـ تفاجأن بوجود هؤلاء فى منزلهن! (مكين وأختاه نفير وكليمة، والمخلوق حمال الأقفال والأمتعة، وكانوا يدعونه «الكلب»! وبعد مداولات ونقاشات يحسمن الأمر ويؤجرن المنزل لهؤلاء الذين يحملون معهم الكثير من الخرائط والرقائق والمعادن والأقفال، وكأنهم «بعثة للآثار» ويبدو أنهم قد أتوا من كردستان الشمالية (فى تركيا) وفى الليلة الأولى، يدفع الفضول بينات موسى لاكتشاف سر هؤلاء الضيوف، فيرسلن هبة تحمل لهم طعام العشاء، ومن ثم تستطلع أخبارهم، وحين تدخل غرفتهم تجد أن كل شىء قد تبدل، وكان مكين يجلس قبالة «الكلب» ينظر كل منهما فى الآخر وبينهما قطع الحديد والأقفال، فى حين كانت كليمة متكئة بمرفقها على وسادة وأمامها رقعة جلدية مستطيلة عليها رسوم وخرائط عليها إشارات وخطوط ومربعات، تقول كليمة لهبة التى جلست تتفرس معها فى الرقعة الجلدية:« هذا جلد مرسوم عليه بيتكم.. وفى الأسفل. هذا هو الجسر، تعرفين الجسر؟ واستطردت وهذا هو النهر «تعرفين النهر؟»

فتمتمت هبة مؤكدة: تنزله إوزاتنا كل يوم وهذه هى الهضبة أضافت كليمة.. ثم نقلت بصرها مسافة صغيرة: «هذا..» وتضيف: هذا موقع الجن!

ـ أتعنين الجن حقا؟ .

ـ الجن !» رددت كليمة العبارة ضاحكة وهى تبدى استغراباً كأنما لم تتفوه باسم تلك المخلوقات قبل برهة ثم غمرت هبة بإحدى عينيها: «الجن؟ لابد أنها تسكن هذا المكان» وطأطأت فاختفى وجهها فى الظل الذى انسدل كقناع عليه: ألا تسمعين الصخب؟ ـ ص ٣٤».

وبعد أن تشير لها كليمة على الخريطة وتشرح لها الأماكن موضعاً إثر موضع، بدأت الأسئلة المؤجلة، عن ذلك البيت، المخفى بين شجرات التوت:

ـ لابد أن أحداً زار هذا البيت.

فردت هبة دون مقاومة: «أبى كان يزوره مع جدى».

ـ أبوك وجدك، قالت كليمة دون أن يكون فى نبرتها أى تساؤل، فكررت هبة: «أبى وجدى من زمن بعيد».

وحين تعود هبة من عندهم، تبدأ أمها وخالاتها بالأسئلة عن المستأجرين، إلا أن هبة تتردد فى الإجابات الكافية لفضولهن؛ وعندما يكتفين بما عرفنه من أخبار الضيوف، يقررن النوم إلا أن هبة لم تستطع النوم: « بل ألقت فكرها إلى مكين الذى بدا لها ـ حين نظرت إليه لمحاً فى جلسته قبال» «الكلب» ـ قريب الملامح إلى شخص ما، لم تتأكد ذاكرتها أنها رأته بل توجسته. وقد عمدت «هبة» إلى مقارنة غير مفصلة بين «مكين» وأبيها «أحمد كالو» فتشتت حكمها.... بينما قربت هبة رأسها أيضا من وسادة أمها لئلا تسمع همسها خالاتها:

ـ أكانت لأبى غمازتان؟.

غمغمت «هدلة» حروفاً غير مفهومة.... كانت أبعد، قليلاً في فكرها، من أن يصلها سؤال هبة الصغير. وهو سؤال لم يصل - بالطبع - مسامع الكلبين «توسى» و«هرشة» المتكومين داخل فجوة في سور الخرنوب، ولو وصل مسامعهما لما حرك فيهما ساكنا - ص ٥٢».

وهكذا إذن، تستكشف هبة التشابهات الغامضة، لتكون الطفولة الأكثر فاعلية في مسارات الحياة والأكثر انشغالاً بالذى لا يهم (الطفولة) لكن الكاتب سليم بركات وعلى الدوام لا ينسى ما رآه وشهده هو في طفولته، فيعود إليها هنا في شخصية هبة، وفي «فقهاء الظلام» في شخصية «كرزو»، و«دينو» في رواية «الريش».

وهكذا أيضا، فالمستأجرون الطارئون يشغلهم كذلك أمر ذلك البيت ومخلوقه النارى، وبعد محاولات وزيارات عديدة من ترددهم على البيت ذاك، ومعهم حمّال الأمتعة والأقفال» وبعد محاورات يائسة، يبتعد مكين وأختاه كليمة ونفير، عن البيت تاركين الأمر للحمال «الكلب» كما يسمونه، عندئذ يبدأ النقاش بين المخلوقين ويسأله المخلوق النارى:

- ألا تسألهم لماذا يأتون بك إلى؟

- لا... ردّ حمال الأمتعة - ص ٢١٣.

ولكن في نهاية الأمر يقنعه الحمّال بالخروج، ليتناقشا معاً عن الجهة التى سيتجهان إليها:« لماذا تسألني وأنت تعرف أكثر، قال حمال الأمتعة، مضيفاً: اختر جهة تناسبك أنت، اختر أى شيء.

- «الشمال» قال المخلوق النارى، فرد حمال الأمتعة:

- إلى الشمال إذن.

- ألن تسألني لماذا اخترت جهة الشمال؟ سأله المخلوق النارى، فأبدى حمّال الأمتعة زفرة خفية دليل ضجره قائلا: «تختار جهة المياه - ص ٢١٥».

إذن يختار الجهة الكردية: « الشمال»؛ منذ سنوات طويلة صارت جهات الأكراد كلها «الشمال» ! فحروبهم، وثوراتهم، وانتصاراتهم، وانكساراتهم، ومجازرهم، تبدأ بالشمال وتنتهي بالشمال، (وإن كانت الكلمة هذه قد أوجدت بادئ ذى بدءٍ لدلالة سياسية، كانت الغاية من إيجادها هي حصر القضية الكردية ضمن «مشكلة داخلية» لهذا البلد أو ذاك من البلدان التى تقتسم كردستان، وهكذا حين يكون هناك حديث عن كردستان، فإنهم يستخدمون لفظة الشمال وليس كردستان، كمحاولة يائسة لطمس وإخفاء هذا الاسم من الوجود الجغرافي!) ولا بأس.. فالشمال صار يعني، ولا يلغي!

وسليم بركات له الشأن الأكبر مع هذه الجهة، في كتاباته، فالجغرافيا هي من الشواغل الهامة في هذه الكتابات، وللمكان سلطته الأقوى على الدوام، المكان بكل حيواته، من طيور ونبات وحيوان وإنسان. وله فلسفته الخاصة في تناول المكان : «إنها النعمة أن يراك المكان» وصمت برهة يتأمل وجه صهره المشتت في ظل نقابه: «نحن لا نرى هذا الذى نراه» قال ذلك مقتربا من صهره الشاب المغلوب على أمر أسئلته الخفية: «المكان هو الذى يرانا يا أحمد» وكأنما استدرك الجملة التى كانت مدخلاً إلى محاورتهما، فتمتم على نحو من يقنع شخصا، بكلام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيه يقين أخير: «حين يتغير المكان... حين..» وتطلع من حوله مستجلياً دائرة كبيرة من ذلك المدى الترابى: «نغادر هذه الهضبة، حين تتغير هذه الهضبة.: ـ

ص ١٣٠ ـ ١٣١.

وفى مكان سابق يقول على لسان موسى: «حين نعرف شخصاً ما، نعرف المكان أيضاً » ص ٨١ والكتابة عن المكان لا تأتى كتحصيل حاصل؛ بل نجد المكان يؤثر ويتأثر بالحدث الروائى ووحدة السرد مع العلاقة القوية بشخوص الرواية من جهة، ومن جهة ثانية بـ «المكان وكائناته» ثمة صلات عاطفية مكتومة أو معلنة يفصح عنها الكاتب بوضوح فهناك عراك دائم بين الديكين «رش» و «بلك» وكأنهما الصدى الخافت و الصورة الغامضة لبشر البلدة المتناثرة جميعهم وثمة كلبان «توسى» و «هرشة» وإوزات ثلاث وهداهيد ودجاج وغربان تمر مسرعة من فوق الهضبة وهى تحدق بعينيها إلى أقدار الأرض، ويفتتح ـ كما قلت ـ روايته بعراك الديكين هذا العراك الذى هو على الأغلب نذير حادث أو حوادث تقع، لكائنات حية، أو لا مرئية، حيث تشارك هى الأخرى فى الأحداث (الأشباح العائدة) : والأرجح انهما ـ كديكين لا ينطقان ـ لن يفسرا ذعرهما قط لأحد، إلا أن عينى شبح «خاتون نانو» كان فى مستطاعهما رصد القلق العارم للطيرين، الذى هو مؤشر كل مرة إلى حدوث ما يحدث بين فترة وأخرى منذ الأزل أسفل الهضبة ـ ص ٢١٩».

أما إذا كنا ـ ها هنا ـ لا نود أن نحمل الأشياء أكثر مما هى تود للوهلة الأولى، فإننا ننظر إلى الديكين على أنهما ديكان فحسب، ودونما تورية أو إسقاطات، ديكان يتعاركان، مندفعان لهذا العراك بغريزة حيوانية شرسة تجاه بعضهما، وهما ليس أكثر ما كانت توصفهما هبة كلما شهدتهما يتعاركان: «إنهما مهرجان». ولكن الأمور ليست بهذه البساطة، فالكاتب يقدمهما صدى عنف وتخريب يجرى بالقرب منهما، على الهضبة التى تخفى تحت تراكماتها الغبارية وفجواتها الصخرية حقيقة وتاريخ شعب يتعرض منذ آلاف السنين لكافة وسائل الإبادة وتغيير الملامح التى تخصه، وتميزه عن باقى (الشعوب) التى ترى نفسها حاكمة بقدرة (تاريخية) أو إلهية لمصائر هذه الملايين من البشر:«.. كان الوعيد الذى فى دورانهما، أحدهما حول الآخر، أكبر من أن يقدما على تنفيذه، كان وعيداً كفيلاً باقتلاع الهضبة من مكانها، بكل ما عليها، لتظهر الفجوة الحقيقية تحتها ـ ص ٢١٧ ».

ومنذ أول ظهور **لسليم بركات** ـ فى أوائل السبعينيات ـ كان معنياً بانتمائه المكانى الذى يميز هويته الوطنية، فقد كان وقتها يوقع قصائده باسم «سليم الجزيرى» (نسبة إلى الجزيرة الكردية، فى سوريا). وفى حوار أجرته معه مجلة كانت تعنى بأدب الشباب، عام ١٩٧٢، (المجلة كانت تصدر فى دمشق، ربما كان اسمها «جيل الثورة» لأننى لم أستطع الحصول إلا على صفحة منها، حيث الحوار مع الكاتب) يجيب **سليم بركات** عن سؤال: (ما أزمتك التى تدفعك إلى الكتابة؟) فيقول: «أزمتى التى تدفعنى إلى الكتابة أكبر من كلماتى، ولكننى قد أوفق فى التلميح إليها إذا قلت: إنها بدأت بظهور سليم الشاعر إلى جانب سليم الجزيرى...».

هناك (أزمة) ما، إذن، وقد ظهرت منذ خطواته الأولى وهى تتعلق بهويته وانتمائه المرفوض من قبل المحيط الذى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعيش فيه؛ ولهذا فسليم بركات حين يكتب يؤرخ، أن ثمة قهرا طويلا، ويعى كيف ولماذا، وفى «معسكرات الأبد» يؤرخ لذاكرة شعبه، وماضيه، حيث خلت من ذكره (كتب التاريخ) التى أرخت فقط (بطولات الشعب العربى السورى) أثناء الانتداب الفرنسى على المنطقة. ففرنسا أيامها تقدمت بعروض ومشاريع مغرية للأكراد، حيث دعتهم لإقامة منطقة كردية مستقلة فى الجزيرة، إلا أنهم رفضوا هذه العروض تحت ذرائع عديدة، عاطفية ودينية، و(أخوية). وحين يؤرخ الكاتب فى روايته مثل هذه الأحداث فهو يسردها ضمن مسار ومجريات الحدث الروائى، بل هى جزء من مشاغل وأفعال أشخاص الرواية وتحديدا شخصية «سعيد أغا الدقورى» صاحب ثورة «عامودا» ضد الوجود الفرنسى:/ بل ابتعدوا (يقصد الفرنسيين) عن العشائر التى تمتعت بـ «جفاف» مقلق فى مشاعرها إزاء وجودهم بالرغم أنهم حاولوا مرارا جرهم إلى حلف عبر وعود بإعطاء شبه الجزيرة الكردية، شمال سوريا، استقلالاً يمكن الكرد، هناك، من إقامة كيان ما ـ ص ٩٣.

وإزاء رفض الأكراد للتعاون مع فرنسا، واختيارهم الانضمام إلى ثورة «الدقورى» لم يكن للفرنسيين إلا أن يضعوا حدًا لهم: «طائرتان لاغير، طائرتان قادمتان من لا مكان، انخفضتا حين أدركنا القافلة ثم علتا، بعد ما ألقتا مفاتيح الشيطان الحديدية على زجاج العراء، فارتج الشمال من غابره الأقصى إلى غابره الأدنى، بعظام الحقيقة المدفونة فيه ـ ص ١٠٠».

والكتابة التاريخية هذه لا تأتى ـ كما قلت ـ ضمن سياق تاريخى محض، أو وصف لمشاهد من حياة آفلة، أو على شاكلة وصف سياحى! بل هى بحث عميق فى ماهية ووجود هذه الهوية البشرية التى ينتمى إليها، فشخوص رواياته مكسورة، ومقبلة دوما على مصائر تراجيدية وهناك على الدوام إحباط نهائى لكل البطولات الخرافية التى تقدم عليها هذه الشخصيات، ولعل هذا يعود إلى ذاكرة الكاتب الطفولية، فالبقعة الجغرافية التى عاش فيها الكاتب طفلاً هى بقعة مريرة، عنيفة ومتوحشة. أطفال يضعون نبات الخرشنة فى أنوفهم لتسيل دماؤهم ويتباهون بالذى تسيل دماؤه أكثر! هكذا أراد لهم الكبار، أن يقوموا بما عجزوا عنه، من قبل.

وهذه العودة الدائمة إلى الطفولة لدى الكاتب، هى بمثابة اقتصاص وثأر من ذاك التاريخ كله فماذا كانت تفعل تلك المداحل والآلات على الهضبة فى «معسكرات الأبد»؟ لم يجرؤ أحد على إجابة كان يعرفها الكثيرون، ولا العمال كانوا ليسألون عن غاية ما يقومون به:« إنهم بتحديد بسيط لم يسألوا عن غاية عملهم إذ حسبهم ـ كما قيل لهم ـ أن يمعنوا فى جعل السهل المترامى مستوياً كظهر جندب ـ قبل رصفه بحجارة تفرغها الشاحنات أكواماً ينهالون عليها بالمطارق حتى تتشظىّ رقيقة ثم تأتى المداحل فتسويها بالأرض ـ ص ١٣٦».

هذه الهضبة هى نقطة الارتكاز تستند عليها الأحداث، لكشف العوالم الخفية والمرئية فيها من جهة، من جهة ثانية، علاقة الأشخاص بها ومن زوايا عدة واعية، أو فانتازية أو «شاعرية» مغلفة بطقوس مستعادة لهذا الشعب، الذى وكأنه يتعرض لعقوبة إلهية أو قدرية بائسة، إذ يعيد الكاتب صياغتها وتركيب عوالمها عبر مشاهد سينمائية مصاغة بحرفية قوية، ومؤثرة أو عبر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استبطانات فريدة، وغامضة على قارئ لا يعرف الكثير عن هذه (الكائنات) ولم يحدثه أحدٌ - - من قبل - عن هذا المكان، الذى هو «حنين الله».

وتناول سليم بركات لمثل هذه الرموز والشخصيات وتاكيده على حضورها الحياتى، دفع بعض (الذين يدافعون ويتباكون على العروبة) بأن يوصفوه بـ «شعوبى ومعادى للعرب»! فهل يطالبه هؤلاء من أن يأتى بأشخاصه من «زيمبابوى» أم من «السلمية» ليتحدث عنهم وعن بطولاتهم؛ حتى يرفع علم (العروبة) عالياً؟!فالكاتب كردى، وعاش طفولته وصباه فى منطقة كردية ولا تزال كل اتربة قامشلى وغبارها وضجيج عرباتها فى روحه، فكيف وعمن سيكتب، إن لم يكتب عن هؤلاء؟

فالاكراد - وقبل الإسلام - كانت النار إحدى طقوس ديانتهم الزرادشتية، ولكنهم وإلى هذا اليوم وبعد الاف السنين من اعتناقهم للإسلام، فإنهم لا يزالون يقسمون بالنار، أو الضوء، وهذه إحدى سمات الحضارة الروحية والتراثية للشعب الكردى، والتى تنتقل عبر الأجيال، ولا يمكن لملايين السنين، أو الديانات أن تمحوها.

كيف يمكن للسائق «نعمان حاج مجدلو» (الذى يعمل لدى بنات موسى موزان) أن يفكر بـ «الشعوبية» وهو يعمل من الفجر حتى أواخر المساء ليحصل على لقمة عيشه فهو حين يذهب لبيت «كانى» زوجة أخ موسى موزان ويرجوها أن تتوسط له، ليتزوج من إحدى بنات موسى، يخاطبها قائلاً:

- أتعرفين. إنك بالنسبة لى مثل خالة.. ،... ثم طوّق عنقه - بل أقسم بهذه النعمة - وأشار إلى السراج، مضيفا «إنك أعز عندى من خالة - ص ١٧٠.

هذا فى الوقت الذى نجد سليم بركات يجيب عن سؤال، حول التأثيرات التى أثرت فى تجربة الكتابة لديه: « ليس لى إلا الإقرار بانتمائى إلى «تراث صغير» من المحدثين العرب،.. ولكن التراث الإسلامى تحديداً هو السلف الأوفى لانتمائى إلى لا محدودية النوع الأدبى.. التراث الإسلامى جسارة تعبيرية منفلتة حتى فى أقصى خضوعها للتشريع: الجنس والهرطقة والفقه والتصوف والحكاية والتاريخ والنحو والاستبطان والخلاف.. الخ.» (جريدة الحياة ١٩٩٤/٣/٢٧) والواقع أن هذه الإجابة تجعلنا نلتفت عميقاً إلى لغته الكتابية، إذ نجد هذا التأثر واضحاً، بل ويمكن القول: إن الصياغات اللغوية البركانية قد أضافت لهذه اللغة التراثية الكثير من الدماء الأعصاب والحيوية، فهو يصوغها من جديد فى مخبره الخاص والمجرب، مضيفاً إليها ما أمكن مما يستلزمه الموقف الروائى أو الشعرى الذى يتناوله، فهو حين يتحدث عن «مكين» الذى يعود للماضى :« وعاد بذاكرته إلى الضياء القديم الذى أضاء المياه له، وللخلق المنشأ على صورته، فاشتغل اشتغاله الحثيث على أعمدة من كل جوهر: شفيفة وكثيفة، ذات لون ومن غير لون؛ طويلة كأنما تخرق الفلك الأبعد من الفلك الأبعد، وقصيرة كأنما أسافلها تمضى عميقا فى فلك أدنى من فلك أدنى - ص ١٦٧».

إن الكاتب من خلال استخدامه لمثل هذه اللغة التراثية، إنما يقدم فلسفته وحكمته الفقهية والتى تبدو فى أعلى تجلياتها فى روايته هذه. نقرأ له إذ يقول:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«وتلك حقيقة تستطيع المياه أيضا، أن تؤكدها دون براهين، لأن للمياه خاصية الحق مذ رفعت عليها دعائم عرش الله، لذلك، تحديداً، كل طوفان تذكير للأرض بالكمال المنسى ـ ص ٢١٩».

ومن حديثه الأبدى معنا الغبار الأبدى، نقرأ:

ـ «الغبار هو مجد الوحدة.»

ـ «ما من مطر يغسل الغبار.. الغبار ضيف.»

ـ «الغبار صدى الإلهى فى الفراغ الآنى لسيرة الإنسان ـ ص ٢٥٢ ـ ٢٥٣.

والجانب الآخر الذى أود التطرق له هو الجانب الشعرى فى الرواية، وأقول «الجانب الشعرى» والواقع أن الرواية عند سليم بركات هى رواية شعرية، أكيدة وهو ذو حساسية عالية فى قضايا الوعى الجمالى اللغوى وكثيراً ما يقودنا ـ وعيه هذا ـ إلى قراءة صفحات عدة فى الرواية قراءة شعرية فحسب، لولا أنه يعيدنا سريعا إلى الحدث الروائى، أو الزمن الذى تلغيه هذه الكتابة الشعرية، وبذلك فالزمن فى الرواية هو على الأغلب منداح وتدويرى ويتم التعامل مع الزمن من خلال علاقته بكل شخصية على حدة ففى الزمن الذى كانت «هبة» تهرول وراء الجيب العسكرية، كان فى الزمن نفسه، تقوم الأشباح العائدة من موتها بمشاغلها والكاتب يشير إلى هذه المسائل الزمنية خلال سرده للأحداث، وهذه الإشارة من جانب الكاتب تأتى مقابل الزمن الملغى أثناء الكتابة «الشعرية» والتى هى إحدى ضرورات الحبكة الروائية المحكمة لديه، ومن هنا يمكن القول: إن هناك مستويات عديدة فى اللغة الشعرية التى يصوغها الكاتب ويكتب بها روايته إذ إن المستوى الأول والأهم لديه كما أرى هو فى ذلك النزوع أو الميل الشديد والعنيف نحو التكثيف اللغوى، حيث ينزاح «المباشر» أو «الوضوح» و «الإنشاء المدرسى » الذى يقع فيه غيره من كتاب هذا النوع من الرواية. فلحظة التخيل للحدث هى التى تدفعه لهذه اللغة الشعرية أو المجازية. ولا بأس من أن تكون الرواية هى الأخرى تحمل على صفحاتها ذلك الأفق المفتوح على نصوص مفتوحة على مدى مخيلة القارئ، ولم لا يكتب «الرواية بعدة الشعر، والشعر بعدة الرواية»؟.

أليس غاية الكاتب فى النهاية الاختلاف؟ والذى يميز اللغة الشعرية لدى **سليم** هى أنها بمثابة الفعل المساعد لتفجير المعنى، حتى وإن كانت هذه اللغة لا تستخدم فى غير المكان الذى حدده «الأسلاف» وأكثر اللغة مجاز، وليست حقيقة، كما يرى **ابن جنى**.

وهكذا تتصاعد غرائبية الأحداث أو «الحقائق» وتتراكم مع استمرار الكاتب على هذا التدفق اللغوى التجريدى، و الشعرى المحض:

ـ «.. ثم انعطفت لتنحدر صوب المرمى الكلسى الشاسع، الذى علق بصخوره الملساء ضياء شارد نسيه النهار».!

ـ .. وهى تفك جدائلها المائلة إلى الشقرة قبل أن تعيد جدلها بإحكام أكبر تأهبا للنوم الذى يبعثر الشعر بأمشاط حقيقته ـ ص ١٠٨ ـ ١١٦.

وإذا كنا نسلم بأولى مسلمات «التنظير» للفن الروائى أو القصصى. فيمكننا القول ببساطة إن الرواية هى نتاج ذهنية تخيلية لاستعادة واقع أو وقائع ومن ثم سردها

على الورق، وبالتالى فإن هذا التخيل يرتضى لغة الشعر، اكثر مما يرتضى اية لغة نثرية أو سردية أو وصفية أخرى، حتى ولو كانت تتعلق بأحداث ووقائع تاريخية ينسجها الروائى ضمن عمله وها هنا عودة لكيفية استعادة الزمن فى اللغة الشعرية لديه، إذ يقول: «.. كان الخريف فى أوله المهمل، آنذاك حيث الغيوم الغريرة تجفل إحداهن من الأخرى فتذوب والجفاف الصيفى مطمئن إلى ولاء الريح/ مغيب سريع أعقب عصر النهار ذاك، مغيب أبيض استعار من الأرض الكلسية قناع فتونه ـ ص ٩١»

لنعيد الآن قراءة هذه المقاطع التى وردت ضمن سياق النصوص المختارة أعلاه:

١ ـ علق بصخوره الملساء ضياء شارد، نسيه النهار.

٢ ـ النوم الذى يبعثر الشعر بأمشاط حقيقته.

٣ ـ الخريف فى أوله المهمل.

٤ ـ الغيوم الغريرة تجفل إحداهن من الأخرى.

٥ ـ الجفاف الصيفى مطمئن إلى ولاء الريح.!

واختيارى لهذه المقاطع يأتى ضمن مقولتى حول ما يختاره الكاتب من الصياغات الشعرية التى لا يلجأ إليها لوصف «مشاعر وجدانية» بل هى فى سياقها اللغوى العام، شواهد وأدلة أكيدة على المصائر العدمية، والخيبات الدائمة لأشخاصه، والكاتب لا يتسلط على (أبطال) روايته، على الرغم من تحفظى على لفظة (أبطال) إذ لا (أبطال) فى أعماله الروائية اللهم إلا إذا ما اضطررت لاستخدام هذه اللفظة باعتبارها صفة لشخصية أو شخصيات رئيسية فى الرواية، (والشخصية قد تكون نباتات أو طيوراً) لكن ثمة مسألة لابد من الإشارة إليها، فى هذا السياق، وهى أن شخصياته الروائية لا تتحدث بلغتها الحقيقية، فهى بالأساس تتحدث معاً باللغة الكردية وبالطبع لكل لغة علاقاتها أو أطرها وأجواؤها النفسية، والروحية، والحضارية، ومن هنا فإن مهمة نقل هذه اللغة، أو الحوارات ومن ثم ترجمتها إلى اللغة العربية التى يكتب بها الكاتب أعماله، إنما تضيف حملاً ثقيلاً إلى (أحمال) الكاتب، لكن الملفت أن هذه المسألة يعيها الكاتب، وينجح فى مهمته، أيما نجاح لذا لا نجد قط أى استخدام للهجة (أية لهجة عربية) فى كتابته، بل هو دائم الحذر كى لا تختلط لغته، بلغة أشخاصه، وحواراتهم إلا إذا ما استدعى الأمر لضرورة فنية، أو معرفية (مثلا الحوار بين موسى موزان والأشباح الأخرى).

لهذا أيضا قد يصعب على الكثيرين اكتشاف ما يسمى بـ (المحلية) فى هذه الأعمال، رغم أنها تكاد تضج وتتفجّر لالتصاقها الشديد، بذاك العالم، الواقعى والوحشى والمجهول بالنسبة للآخرين، بل واقعية سليم و(محليته) هما منبع الغرائبية لديه، إذ يجهل القارئ المكان الذى يكتب عنه ومنه الكاتب، فمن يعتقد أن «جاجان بوزو» الذى لا عمل لديه إلا حراسة ماء النهر، ليلاً ونهاراً، أو مطاردة الغيوم، هى شخصية من بنات أفكار الكاتب، فهذه مشكلته فى فهم (الواقعية المريرة، أو حتى الواقعية الاشتراكية!) وليست مشكلة الكاتب.!!

والحقيقة أن هذه الشخصيات (الأسطورية) ربما كان أغلبها على قيد الحياة، لا تزال فى تلك البلدة «المتناثرة شمالاً» ـ قامشلى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا الواقع (السحرى) لم يبتدعه الكاتب، ليبهر به القراء، وهو لم يصنعه بكل تاكيد، بقدر ما هو من صنع «دول» و «أنظمة» أرادت له أن يكون هكذا، فكان. **وسليم بركات** يدخل هذا (السحر المرير) بلغة هى من حقه أن يتخذها (سلاحاً) ليقتص من كل الأحداث والغرائبيات التى عاشها هناك.

ومثلما افتتح الكاتب روايته بعراك الديكين «رش» و «بلك» فهو ينهى الرواية بهما وكأنهما الشاهدان الوحيدان، يتعاركان على حقيقة مخفية، ومخيفة هى حقيقة ذاك «الشمال» الذى يتجه إليه **سليم بركات** كلما فرش أمامه سجادة الكتابة، ليكتب.

يتحدث فى آخر سطوره عن الديكين: «كانا دون صوت فى عراكهما هذا، على غير عادتهما التى درجا فيها على الصياح الاستعراضى الكثير،... أما ريشهما فلم يكن ريشاً ذلك اليوم بل هالات من شحوب الغيم تمس جسديهما وتنفصل، تتمزق وتلتحم، وهما يتدحرجان دائرياً على الطريق الإسفلت المنحدر شمالاً صوب الجسر الصغير الذى لا عمر له. وحين جاوزا الجسر انحدرا غرباً، من الحافة العالية للطريق، ليغيبا بين شجرات التوت. ـ ص ٢٧٠».

وبعد، قد يجد القارئ نفسه ينزلق هو الآخر «شمالاً» ويتجه صوب شجرات التوت، التى تخفى ذلك البيت الغامض، حيث المخلوق النارى، هناك، حين نصل أى سؤال يمكن لنا أن نلقيه على شبح أكيد، متبق من آثار ذلك المخلوق الذى رحل إلى جهة.. المياه.؟ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سهام بيومى

خرائط للموج

فصل من رواية بنفس العنوان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يستغرقنى التطلع إلى تلك المجموعة من الصور.. شوارع دائرية وحارات ضيقة بعضها مسقوف وبعضها ذو بوابات، نساء فى ملابس طويلة فضفاضة تصل إلى أقدامهن، وأخريات ملتفات بالملاءات والملس، يسدلن على وجوههن الحبرة واليشمك والبيشة، وأخريات سافرات الوجوه، رجال يرتدون سراويل فضفاضة وجلاليب وعباءات وجبب وقفاطين اسطنبولية مع سراويل قصيرة ويضعون فوق رءوسهم طواقى وعمامات وطرابيش .. شوارع يقطعهاالخيالة وقد لاذ المارة بجانبى الطريق . نساء يطللن من خلف المشربيات، باعة يفترشون الأرض بأقفاص ومقاطف معبأة بالخضر والفاكهة وأطباق من الخوص صفت فيها أنواع منها بانتظام وهم يمسكون بقب الميزان، دكاكين ذات واجهات ضيقة وممتدة فى عمق الأبنية . منازل ذات أحواش وربوع كبيرة ومنازل تتألف من عدة طوابق . مجالس لعلماء وتجار وورش حرفيين وصناع. عربات كارو وسوارس وترام يسير على قضبان تجره البغال. متنزهات وبساتين وأراضٍ فضاء وكيمان من الأتربة وبرك ومراكب شراعية ومجالس طرب وحلقات ذكر ومجالس قضاء.

ساعات وأيام نمضيها فى التجوال، نجمع الصور القديمة ونلتقط صوراً للشوارع والأبنية وأجزاء منها وبعض التفصيلات المعمارية.. جوامع ومساجد وقصور ووكالات ومدارس وأسبلة وربوع وساحات.

تتطلع إلى القبة التى تعلو الدرقاعة فى قصر الأمير مبطنة بخشب الورد فى نقوش زخرفية متدرجة تتخللها نوافذ صغيرة من الجهات الأربع بنفس الزخارف تتيح دخول الهواء موزعاً فى أرجاء القاعة، وتغطى وتمتد إلى أجزاء من الحوائط، مقرنصات ذات ارتفاعات متدرجة، ويتصدر القاعة إيوان رئيسي مرتفع خلفه مشربية تحتل الحائط بكامله

وتحوى نوافذ صغيرة، ويطل على باحة الدار، ثم ثلاثة إيوانات يطل أحدها على حديقة خارجية، ويضم المبنى سلاملك وقاعتين أخريين بينهما سلم يؤدى إلى الحرملك والتختبوش وأماكن المبيت بالطوابق العليا حيث يمكن المرور من خلال دهاليز وممرات تؤدى إلى أجزاء القصر المختلفة دون مرور بالقاعات الرئيسية، أما الأجزاء الأخرى من القصر فتتعامد فيما بينها حول الباحة وتضم الإسطبل وحجرة الطاحون والفرن وأماكن مبيت الخدم.

كان يتشابه مع كثير من القصور التى بناها الأمراء والأعيان من سلاطين وبه وفرة من التكوينات والتفصيلات المعمارية التى يقتصر كل منها على وظيفة واحدة في الاستخدام اليومى، وقد بقيت تلك القصور بالصورة التى بنيت عليها وظلت مهجورة عبر حقب طويلة لا تحتلها سوى أسماء ساكنيها.

أما البيوت والربوع وبعض الوكالات المأهولة فقد تغيرت معالمها مع الوقت، هدمت أجزاء منها وأضيفت أجزاء أخرى كحلول عملية للاستخدام اليومى وتغير الظروف المعيشية، وإن كان ذلك يتم عشوائياً كما يرى السكان ، وكان من الصعب مع هذه التغيرات والتحويرات تحديد عمرها الزمنى سوى فى بعض الأبنية المعروفة، ومعظم هذه البيوت والربوع تعيش فيها أجيال ممتدة من الأسر معظمهم من أصحاب الحرف، أما الأجزاء المعمارية فيها فهى أكثر اختزالا عن القصور حيث يتنوع استخدام أجزاء المبنى المختلفة فى أكثر من وظيفة لتفى بأكثر من حاجة فى الاستخدام اليومى.

نبذل جهداً ونحن نحاول التعرف على الكيفية التى تمت بها تلك التغيرات والتحويرات فى الأبنية ، يقودنا ذلك إلى حياة ساكنيها المتواصلة عبر أجيال مختلفة، وكيف يسرى القديم فى الجديد، ذلك ببساطة الأبنية والخامات المستخدمة فيها التى لا تتناسب مع الإسراف فى بناء القصور التى سكنتها أسر وأجيال محدودة . لتبقى مهجورة حتى الآن.

نجلس تحت تعريشة الياسمين، فى ذلك الجزء المرتفع من الشاطئ الذى يشرف على الخليج، حيث تندفع مياه الفيضان بلونها المحمر محملة بالغرين ورائحة الخصوبة، تغمر الجزر المزروعة بالخضر والحقول الصغيرة المحيطة بالضفاف تفيض الترع والقنوات وتتسرب إلى البرك تعتصم منها أكواخ وبيوت الفلاحين والصيادين، يفد الناس إلى الخليج مع انكسار حدة الشمس ، يتخذون مجالساً حوله، نرقب القوارب الراسية فى الخليج وقد ارتفعت صواريها متزاحمة ومتشابكة مشكلة فراغات بأحجام وأشكال مختلفة تحتوى أجزاء من زرقة السماء.

يعد لنا الرجل العجوز الشاى وهو يواصل حديثه، يحكى لنا كيف كانت تلك الأرض خالية إلا من القليل من السكان، وكيف بدأوا يتوافدون إلى المكان وقام البعض منهم باستزراع الأرض، واشتغل البعض الآخر بالصيد ثم أقيمت ورش ومتاجر، إلى تلك القراريط والجزر المزروعة بالخضر التى عمل فيها مع أبيه، كانت تأتى الجمال والحمير لتحمل المحصول إلى أسواق المدينة، تمنى أن يذهب يوما مع هؤلاء التجار، وكان يحلم أن يمتطى النهر على ظهر إحدى تلك المراكب التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يراها تعبر أمامه محملة بالصناديق والمقاطف والبلاليص حيث يمكث الرجال أياماً مبحرين عبر النهر، يحكى عن عروس النيل التى ألقوا بها وكيف كانت تظهر لتقوى الرجال أيام الفيضان حين تندفع المياه فى القنوات وتمتلئ برك الأزبكية والفيل والرطلى.

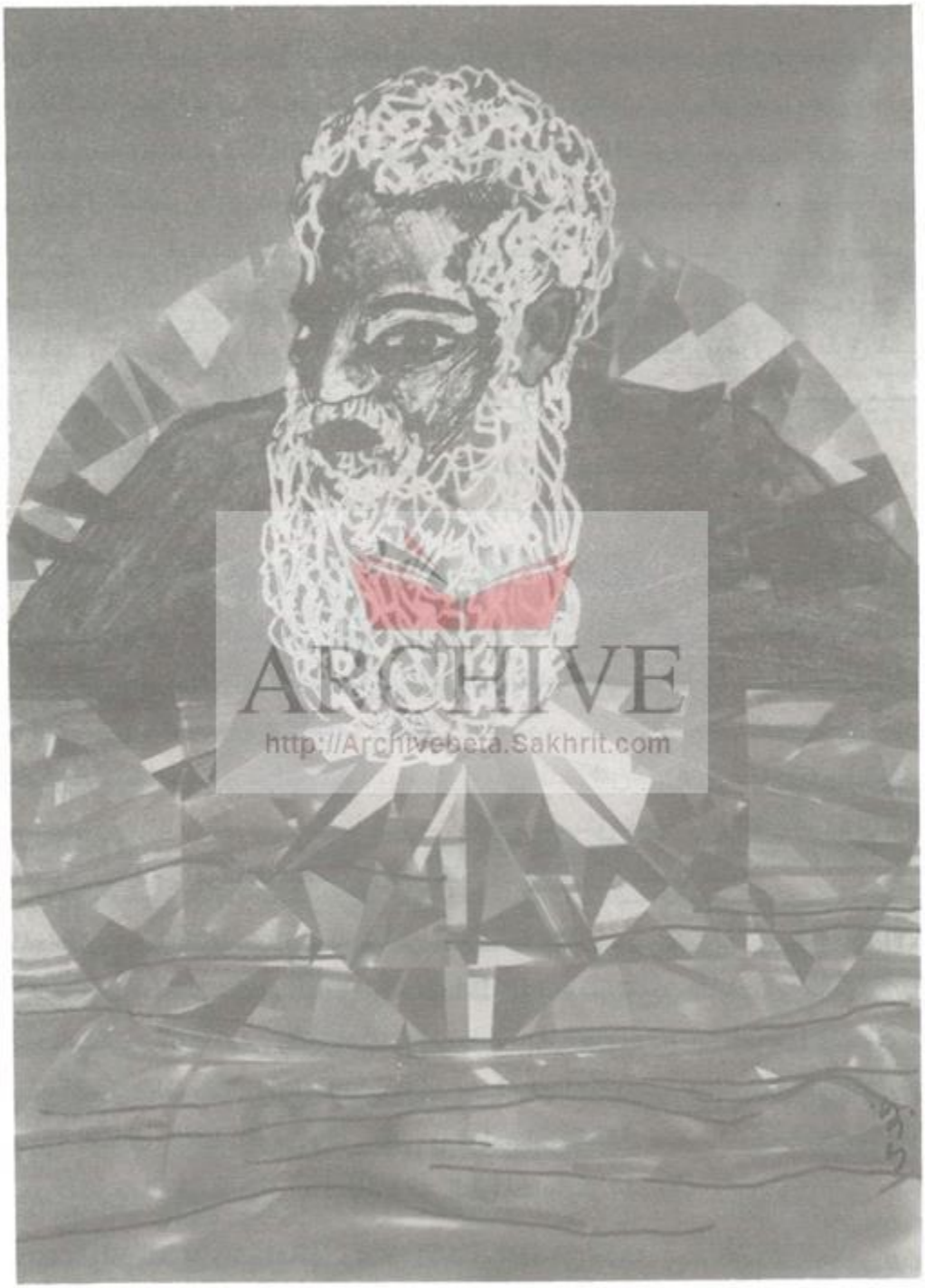
يحكى لنا حكاية شيخ الصيادين مع الولى التى يؤكد أنه شهد أحداثها بنفسه وهو صغير، أسأله: وهل كان ذلك فى زمن الولى؟ لكنه يواصل حديثه دون توقف قائلاً: إن الوزير استصدر أمراً من السلطان بفرض إتاوات جديدة على الحرافيش، أسأله:وهل كانوا فلاحين أم صيادين أم حرافيش، فيواصل سرد الأحداث ويعيد بعضها ويضيف تفصيلات وأحداثاً ووقائع أخرى ويحذف أجزاء، يتحدث عن قوافل التجار ومراكب الصيد وعمال التراحيل ، وعن المرأة الفلاحة وبنت الشهبندر والحطاب وشيخ السقايين والعياق والشطار والخليفة وقاضى القضاة وأمير الجيوش، وعسكر الدورية والكونستابل.. شخصيات وحكايات متداخلة لا أدرى أين تبدأ وأين تنتهى، يحكيها وهو لا يحيد ببصره، ولا تستطيع نسمات الغروب الندية أن تمنع حبات العرق التى تنزلق فى غضون وجهه.

نسلك الطريق المؤدية إلى الساحة وسط الزحام، نسير متشابكى الأيدى ونشق الجموع فى صف طولى، ننطلق بالصفافير. والشخاليل المعدنية والبالونات الملونة وقد ارتدينا الطراطير ذات الشراشيب .. المقام مزدانا بالربابات الملونة والمصابيح، ونساء فى ثياب زاهية يحملن السلال وصوانى الأطعمة ويوقدن الشموع، مواكب الصوفية والمشاعلية و حلقات الذكر والإنشاد والمهرجون والحواة ورواة السير والوعاظ.. وحلقات المبارزة والغناء وخيال الظل والأراجوز والغوازى، نتوقف. فى حلقة من الناس التفوا حول دائرة من النيران المشتعلة، وشخص يرتدى. سروالاً حريرياً ونصفه الأعلى عار، يطوف بالحلقة ثم يقفز من الدائرة المشتعلة فيصفق الواقفون، وبجوار المقام ازدحم الناس واعتلى رجل مقعداً وهو يسرد معجزات الشيخ والناس تكبر وتهلل ثم يأخذ فى العزف على الربابة، فتتصاعد الأنغام والناس تكبر وتهلل فيعيد المقاطع ونردد مع الواقفين: قل واستمع ذكرى من أنواره لمعت.

يتهدج صوته وهو يستحثهم على الإعادة مع تصاعد النغم: أيوه يا خويا أيوه لمعت ويمسح وجهه ثم يأخذ فى السرد ثانية.

تتجلى المعجزة المباركة فى الوجوه، الليل يمضي وسط الأهازيج والإنشاد والطرب والرقص والأدعية والغناء والابتهالات واللهو، جموع متزاحمة وباعة يعرضون أنواعا من السلع والمأكولات وتضيع نداءاتهم وسط الزحام. تتألق الوجوه وتلتمع العيون فى حركة لا تهدأ ولا يراد لها أن تنتهى، تفيض النفس بالنشوة وتنفرط عناقيد من الضوء أمام عينى لتتسع وتملأ الدنيا بهاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعلو همهمة وتتصاعد، ويعلو هرج يطغى على الأصوات . ويتدافع الناس وفرس جامح يشق الجموع، يقرقع الراكب بسوطه ويتدافع المارة على الجانبين، تتعالى الصرخات ويتدافع الناس متزاحمين ويقع بعضهم أرضايحاول الإمساك بالآخرين. أحاول أن أنتحى جانبا حين أشعر بلهب يندلع فى وجهى وكتفى وبلل فى يدى حين أتحسس موضع الألم، يجذبنى يوسف وسط الجموع ويندفع تجاه الفرس، يميل برأسه متفاديا السوط ثم يجذب الراكب فوقه ويوقعه أرضا فتتكالب عليه الناس ويتهلل البعض وأرى دوائر مزدحمة فى الساحة، وتمر لحظات ثم تقرقع سياط أخرى تفرقهم، وصف من الخيالة يتقدم ويشق الجمع فيندفع الناس إلى جوانب الساحة ثم الطرقات المتفرعة منها، وتخلو أمام الخيالة وهم يرمحون بخيولهم يتخاطفون الأسلاب، ويقرقعون بالسياط، أندفع فى طريق جانبى مع المتزاحمين وألمح المقام وحوله موائد الطعام والزينات والعقود والأحجبة والشموع، أمضى مع الخلق فى طرق جانبية ونتفرق فى طرق ضيقة ، نعبر بوابات وأبواباً فى الظلمة لا أدرى أين تؤدى بنا ولا أعرف الطرق من البيوت ، أدخل مع بعضهم إلى مكان متسع صفت به أرائك فأجلس معهم إلى أن يظهر الأراجوز فيصفقون.

- يوسف

أهتف حين أراه، وأكاد أقول للجالسين إننى أعرفه هو يوسف وأنا أشير للأراجوز. تعلو ضحكاتهم ويجلسون فى ترقب يتابعونه وهو يتسلل إلى قصر السلطان ونرى الوزير وهو ينحنى أمام السلطان، قائلا له: كله تمام يامولانا فيربت السلطان على كتفه قبل أن ينصرف وحين يستدير الوزير بوجهه نُفاجأ بأنه أبوعرام شيخ (المنسر) بنفسه، وأفراد المنسر يأتون إليه بالأمتعة التى سلبوها، يلقون بها أمامه ويوسف يرقبهم من مكمنه، يتحين الفرصة ليشير للجموع، فتندفع لتسترد أشياءها المسلوبة، يستشيط أبو عرام غضباً ويصدر أوامره للحراس بالقبض عليه، ويوسف ينجو منهم بحيلة بعد أخرى ويجعل منهم مسخرة والناس تصفق له كلما نجا من مكيدة فأصفق معهم وأنا أنظر إليهم وعينا كل منهم عالقتان به، أكاد أقول لهم هو يوسف الذى أعرفه هو بنفسه، وإننى كنت قد يئست من العثور عليه.

أسير فى الطرقات التى تضيق تدريجيا وسط مساكن متلاصقة حتى تصبح ممرات بين البيوت، الاحظ أجزاء أضيفت إلى الواجهات والفراغات بينها بحيث تجعل المبانى تبدو متداخلة ، يصعب تمييز فتحات أى منها عن الأخرى، كما تجعل الطرق تبدو متعرجة، مصاريع النوافذ فى الأجزاء التى أضيفت عبارة عن ألواح خشبية بها فتحات صغيرة ومستديرة للتهوية، وأستطيع أن ألمح فى الفراغات أجزاء لمشربيات وفراغات لعقود سدت بالحوائط وأجزاء من أعمدة حجرية ورخامية وأفاريز عليها كتابات بالخط الكوفى والريحانى ومقرنصات متآكلة، تسقط أشعة الشمس عمودية على الطرقات فتزيد من حرارة الجو المشبع بالرطوبة، ويقل عدد المارة فى الطرقات بشكل ملحوظ.

أحاول أن أحدد مسارات الطرق واتجاهاتها وشكل الأبنية، أقف فى مدخل أحد البيوت لأحتمى من حرارة الشمس . أشعر بهواء رطب وأصوات تنبعث خلفى فأستدير لأجدنى أمام ساحة واسعة مسقوفة ومزدحمة بالناس ومن جوانبها

دكاكين وعربات طعام وطاولات لباعة يعرضون أنواعاً مختلفة من السلع، ملابس وأدوات منزلية وحلى مقلدة ومسابح وبخور وبسط وغير ذلك، نساء يجلسن على عتبات الأبواب يمسكن بالمنازل وقد ثبتن الخيوط فى أصابع أرجلهن الممددة. أبواب مختلفة الأشكال والأحجام يتصدرها باب ذو درج عريض يفضى إلى ممرات يؤدى بعضها إلى ورش حرفيين ومساكن.. أشعر بتيار هواء رطب يسرى فى المكان لا أتبين مصدره تماماً، الأرض منخفضة عن مستوى الطريق والمارة يواصلون سيرهم عبر ممرات جانبية، يتطلع بعضهم نحوى بفضول.

أحاول أن أتعرف على بعض المعالم والطرق المؤدية إلى الساحة، أسأل المارة فيشيرون إلى قبو يؤدى إلى طريق على الجانب الآخر فأنفذ منه، أسير فى طرق تضيق أكثر بحيث لا تتسع فى النهاية إلا لمرور شخص واحد، أمر بأبواب واقبية تخترق المنازل والأبنية حتى أرى جانبا من السور المرتفع وأحاول أن أتبين جانبا منه يؤدى إلى الساحة حتى أجد باباً فأنفذ منه إلى مكان متسع مزدحم بالأبواب والنوافذ وفى منتصفه شجرة كافور جلس تحتها أناس على أرائك يتبادلون الطعام والشراب، والمداح يجلس وسطهم بآلته يشيد بصاحب الكرامات ، يدعوننى للجلوس فأجلس على طرف الأريكة وأمسح وجهى بالمنديل، تنهض امرأة، فى طرف الأريكة الآخر، تتناول قلة من سبيل وتناولها للجالس بجوارها يناولها للذى يليه إلى أن يناولها لى الجالس بجوارى، أعب من مائها البارد بطعم النعناع الذى يطل عوده الأخضر من حلقها حتى أرتوى ثم أعيدها للجالس بجوارى ويتناوبون تناولها إلى أن توضع فى السبيل.

أسألهم قبل أن أنصرف، يشير أحدهم إلى باب يؤدى إلى طريق جانبية فأمضى فيها، وأجدها تفضى إلى طريق دائرية تلتف حول المنازل، تخف حدة الحرارة تدريجيا، وأشم رائحة حريفة تزداد كلما سرت حتى أدرك رائحة اليود المميزة، وأجدنى فجأة أمام البحر.

المياه تضرب فى الجدران الحجرية ، مجموعة من الصخور تنمو فوقها الطحالب بغزارة وتغطى مساحات من المياه فيما بينها . أرفع رأسى فيغشى عينى وهج ساطع ينعكس مفضضاً على صفحة المياه الزئبقية بأمواجها المتماسكة، أظلل عينى بيدى وأحاول أن أنظر بعيداً، أرى المقام وسط المياه على مسافة غير بعيدة مزينا بالنقوش والأحجبة والعقود والأعلام الملونة والشموع مضاءة بداخله.. أراه ينهض ويصعد القبة ناشرا عباءته ثم يجلس متربعاً فوقها بلحيته البيضاء الكثة التى تغطى صدره وحاجبيه الكثيفين الأبيضين، يتهدل أحدهما على جفنه ويغطى عينا نصف مغمضة بينما يحدق بالعين الأخرى فى نظرة ثابتة، أطيل النظر إليه، ويخيل إلى أنه يرانى بوضوح كما أراه وهو ساكن فى جلسته.. أتراجع حتى ألاصق الجدار وعيناى مثبتتان عليه وسط الوهج الفولاذى.

يتأرجح المشهد بين الوهج والظلال.. أخطو خطوات جانبية قصيرة دون أن أدير وجهى، يصطبغ المشهد بحمرة خفيفة تزداد درجة قتامتها حتى تصبح حمرة واضحة ، وأرقب قرص الشمس وهو يسقط فى المياه تدريجيا ، ويقل توهج الاحمرار حتى يختفى تماماً ويبزغ هلال بعيد فتنحسر المياه.

ظافر ناجى

تجليات التجريب في رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكمن أهمّية روايات **صنع اللّه إبراهيم** فى أنّها كانت دائما مثار جدل ونقاشات منذ إصداره لروايته القصيرة الأولى «تلك الرّائحة» (١) التّى صودرت طبعتها الأولى قبل أن تنشر ثانية فى تاريخ لاحق.

ومصدر الجدل حول روايات **صنع اللّه إبراهيم** عائد فى اعتقادنا إلى سببين لا يقلّ أحدهما قيمة عن الآخر وهما حساسيّة المواضيع التّى تتطرق إليها والمنحى التّجريبىّ الواضح الّذى يبدو بشكل جلىّ في رواية «**ذات**» (٢) وهى آخر رواياته الخمس ممّا أهّلها لأن تكون تجسيدا لمرحلة متقدّمة فى نضج التجربة الإبداعية لديه إضافة إلى كونها مثلت منحى متميّزا يذهب فى التّجريب إلى أقصاه.

وقد جاء بحثنا فى تكنولوجيا النّصّ استجابة لطبع ما غريب فى الرّواية/ المتن وهو انبناؤها الشّاذّ على علاقة تداوليّة (Alternance) (٣) بين طرفين مستقلّين لا جامع ظاهر بينهما: قسم أوّل سردىّ وهو ما يمثّل الرّواية بشكلها النمطىّ الكلاسيكى من حيث هى نشاط إبداعى قائم على التّخييل، وقسم ثان توثيقىّ جمع فيه **صنع الله إبراهيم** كمّا هائلا من الأخبار المنشورة على صفحات الجرائد حتى جعله أقرب إلى الملفّ الصّحفىّ منه إلى العمل الإبداعى الأدبىّ.

١ ـ كلاسيكية الحكاية.

تقوم كلّ قصّة مهما كان موضوعها على حكاية ما، ولكى يضمن السّارد وصول هذه الحكاية إلى القارئ أو السّامع توجّب عليه تنظيم أجزائها بطريقة معيّنة. والمقصود من تنظيم الأجزاء هنا ليس «تسلسل الكلمات ولا حتّى العبارات بل نظام تسلسل الأحداث» (٤).

وفى إطار القيام بهذه العمليّة يجد السّارد نفسه فى كلّ نقطة من الحكاية أمام احتمالات متعدّدة فيختار أحدها ليواصل نسج هذه الأحداث رغم أنّ هذا الاختيار محكوم بجملة من القيود حتىّ يواصل المتلقّى تقبّل ما بقى من الحكاية. وأهمّ هذه القيود خضوع السّرد لقاعدة السّببية أو ما يسمى بتعلّق السّابق باللاّحق ومعناها أنّ «الامكانية الأخيرة التّى يختارها القائم بالسّرد والّتى تشكل نهاية الحكاية تتحكّم فى الإمكانية الّتى تسبقها مباشرة، وهكذا إلى أن نصل بداية الحكاية» (٥). وبعبارة أخرى فإن الحكاية قائمة على جملة من الوظائف الّتى تكوّن نسيج السّرد وتتحكّم فى استراتيجيّة تطوّره.

والوظائف الرّئيسيّة فى الرّواية هى تلك «الّتى تتوافق ووظيفة العمل» (٦) أو بمعنى آخر هى الأفعال الحاسمة الّتى تتحكّم فى خطّ سير الأحداث.

وسنحاول فى هذا الباب من عملنا أن نقطّع السّرد لتعيين وظائفه الأساسيّة الّتى تبدو فى رواية «ذات» مترابطة ضمن نسق يتطوّر مع عمر البطلة. يبتدئ القصّ بولادة البطلة «ذات» أى «اللحظة الّتى انزلقت فيها إلى العالم ملوّثة بالدّماء» (٧) ثمّ ينتقل سريعا إلى مرحلة شبابها حين تعرّفت على «عبد المجيد» وتزوّجته وبهذا الزواج ينفتح الباب أمام مشاركة البطلة فى النّشاط الاجتماعىّ وذلك عبر دخولها سلك الوظيفة الّذى لم يمكّنها من تعويض ما حرمت منه بقدر ما غذّى «شعورها بالتّطفّل على مجتمع من العاملين» (٨)، ثمّ يبادرنا السّارد فى الفصل الثّالث بحكاية مشكلة أخرى تواجه البطلة وهى «مسيرة الهدم والبناء فى العمارة» (٩) الّتى شملت كلّ الشقق باستثناء شقّتها.

وإزاء هذه المراكمة الأوّليّة من المشاكل تهرب «ذات» من القاهرة إلى الاسكندرية طلبا للرّاحة عند صديقة قديمة لها باحثة عمّن يستمع إليها، وتعويضا عمّا فقدته من تواصل مع باقى الشّخصيات لكنّ «الّتى جاءت تحكى كان عليها أن تستمع إلى قصّة طويلة» (١٠). فتعود مجدّدا إلى القاهرة لتحملها الأحداث الجديدة إلى التّحجّب حتّى تتمكّن من الاندماج مع زميلاتها وتتوافق مع الأبنية الاجتماعيّة الجديدة. ومن منطلق موقعها الجديد تسعى «ذات» إلى مواجهة غشّ التّجار والموردّين فتخوض معركة مع إدارتى الصّحة والشرطة لدفعهما إلى معاقبة العابثين بصحّة المواطنين لكنّها ترتطم بالحواجز والعراقيل الإداريّة ممّا يدفعها فى آخر الرّواية إلى السّكوت عن غشّ مماثل معتبرة أن «الموضوع تافه شديد التّفاهة» (١١) وعوض التّشكّى إلى السّلطات كالمرّة الأولى «تحاملت على نفسها فغادرت المطبخ واتّجهت بخطوات متثاقلة إلى المرحاض» (١٢). بهذه الجملة أنهى الرّاوى سرد حكايته مؤكّدا أنّ «التوافق بين البداية والنّهاية يظهر كدليل على التّناسق فى البناء الحكائىّ، وكوسيلة يعرض من خلالها المؤلّف فكره ورؤيته للعالم»(١٣) فإذا تتبعنا الخيط الرّابط بين هذه الوظائف التّوزيعيّة لظهر لنا ـ كما ذكرنا ـ توافق تطوّر الأحداث مع المراحل البارزة من حياة البطلة وهو ما سنحاول رصده فى هذه النّقاط

ـ انطلاق السّرد: الولادة (دم)

ـ الزّواج

ـ الدّخول إلى عالم الوظيفة

ـ مسيرة الهدم والبناء (التّغييرات فى العمارة)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

- الهروب إلى الاسكندريّة

- التّحجّب ومحاربة الغشّ

- انتهاء السّرد: الفشل (البكاء)

وقد لفتت انتباهنا خاصيّة شبه قارّة فى هذه الوظائف المذكورة وهى قيام هذه الأعمال على بناء ثلاثىّ ينتهى دائما بالفشل فكلّ وظيفة يمكن تحويلها إلى حكاية بسيطة مستقلّة رغم ترابطها العضوىّ فى علاقتها بتطوّر عمر ووعى شخصيّة البطلة، وكمثال لذلك يمكننا إيراد المثالين التّاليين:

- الوظيفة الثّانية (الزّواج):

أ) الخطوبة - ب) الزّواج - ج.) سجن الزّوج والوحدة.

- الوظيفة السّادسة (محاربة الغشّ):

أ) البطلة ضحيّة الغشّ ب - مكافحة الغشّ - ج) ترك المواجهة.

لقد أكّد المثالان السّابقان لدينا انشطار الوظائف السّرديّة إلى وظائف أدنى ذات بناء ثلاثى ينتهى غالبا بالفشل. ورغم إمكانيّة استقلال هذه الأعمال فإنّ ترابطها يُبقِى على تناسق بنيان الرّواية ويؤكّد خصائصها الحكائيّة. فقد قامت هذه الوظائف السّرديّة على منطق زمنىّ خطىّ خال من خاصية التّشويق يتابع حياة البطلة «ذات» فيمرّ من الولادة إلى الزّواج إلى «مشكلاتها مع رفاق العمل ومقاطعاتهم لها، ورفاق المسكن وأحداثهم معها. ويقترب بشكل خاصّ من معاناتها فى التّحوّل التّدريجى إلى الحجاب» (١٤) حتى تتمكّن من إعادة التّواصل المفقود مع «آلات البثّ» (بقيّة الشّخصيّات) فى مجتمع تطغى عليه ظاهرتان متوازيتان هما سياسة الانفتاح الاقتصادى من جهة وتطوّر الظّاهرة الأصولية من جهة ثانية.

٢ - موت القصّ/ غياب السّارد:

لقد أشرنا فى مقدّمة هذه الدراسة إلى أنّ نصّ المدوّنة لم يكن قائما على مادّة حكائيّة فقط بل إنّ جزءا كبيرا منه - يقارب نصف حجم الرّواية - كان جمعا للمادة الصحفية ممّا جعل هذا القسم يطرح إشكالية معقّدة فى تصنيفه، وذلك نظرا لطبيعته الخاصّة، فمادّته «مأخوذة بشكل مباشر من نتف الأخبار المشتّتة عن الحياة الاقتصادية فمادّته والسّياسيّة والدّينيّة لمصر إبّان عقدى السّبعينات والثّمانينات» (١٥) لكنّ الالتجاء إلى هذه المادّة الصّحفيّة تمّ بطريقة انتقائيّة، فلم تختر من الأخبار سوى ما تعلّق بالتّخلّف الاقتصادىّ والفساد السّياسىّ والابتزاز باسم الدّين، وشدّة قتامة هذه الصّورة الّتى قُدِّم فيها المجتمع المصرىّ دفعت النّاشر إلى التّدخّل بنفسه ليصدّر الرّواية بالملاحظة التّالية:

«الوقائع الواردة فى بعض فصول الرّواية منقولة عن الصّحف المصريّة، القوميّة منها والمعارضة، ولم نقصد بإعادة نشرها تأكيد صحّتها أو المساس بمن تناولتهم وإنّما قصد المؤلّف أن يعكس الجوّ الإعلامىّ العام الّذى أحاط بمصائر شخصيّاته وأثّر فيهم» (١٦).

فى هذا القسم من الرّواية يتوقّف السّرد العادىّ للأحداث ويختفى السّارد ليترك القارئ وحيدا فى واجهة كمّ هائل من الأخبار المتعدّدة المصادر والمواضيع لكن رغم غياب التّعاليق فإن أثر هذا السّارد موجود فى اختيار الوثيقة الإخباريّة ممّا يجعله متحكّما بشكل غير مباشر فى توجيه القارئ نحو هدف أعمق لا يظهر للوهلة الأولى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى سؤال صحفىّ طرح على صنع الله ابراهيم حول «هذا الكم» الكبير من الوثائق والجهد الأرشيفىّ خصوصا فى ذات...» (١٧) أجاب: « وجود الوثيقة عندى هو مسألة طبيعيّة خالصة. انا أحبّ الجانب التّوثيقىّ وأشعر بأنّه مسألة مرتبطة بالأشياء التى أعملها. ولكنّ تنظير هذه المسألة أمر لا يعنينى كروائىّ» (١٨). هنا ينتهى دور الكاتب ويبتدئ دور الباحث فتطرح أمامه جملة من الأسئلة وخاصّة ما تعلّق بدور الرّاوى فى هذا القسم التّوثيقى. الّذى طغت عليه «الرّؤية المجمّعة» حيث يتابع القارئ الحدث نفسه مرويًا من قبل شخصيّات عديدة» (١٩) وتبرير ذلك أنّ هذه الفصول تناولت أحداثا اجتماعية وقعت ـ فعلا ـ تاريخيًا ممّا جعلها موضوعا ذا حساسية يصعب الإلمام بمختلف أبعاده إذا وقع تلقّيه عبر راو واحد. وقد لا حظنا أنّ عدد الشخصيات الرّاوية يكثر ويتنوّع كلّما كان الموضوع أكثر إحراجا وخاصّة إذا ما تعلق الأمر بالأحداث ذات الصّبغة السّياسية ففى تلقّى خبر تمرّد جنود الأمن المركزىّ» (٢٠) يجد القارئ نفسه أمام عدد كبير جدًا من الرّوايات لنفس الحدث يغلب عليها تناقض المصادر بل وحتّى المواقف، وعلى سبيل المثال لا الحصر سنورد بعضها: «ضابط بالأمن المركزىّ»، «جندىّ أمن مركزىّ»، «صحيفة الأحرار اليمينية»، «صحيفة أمريكيّة» «أحزاب المعارضة»، «صحيفة الأهالى اليساريّة»، «إبراهيم نافع رئيس جريدة الأهرام»، د. «أحمد عبد الغفّار»، «الصحف الحكوميّة تعترف»...

لقد خيّرنا إيراد كلّ هذه المصادر لأنّها تجعل من الحدث ذاته ـ أى تمردّ الجنود ـ يتلوّن بلون سارده فقد جاء تصويره مختلفا تماما من سارد إلى آخر ومكتسبا صورته تلك من طبيعة المرجعيّة الفكريّة أو الموقف السّياسىّ، أو الموقع من الأزمة نفسها إذا كان الرّاوى طرفا مباشرا فيها.

٣ ـ تكنولوجيا النص:

لقد فصلنا فيما تقدّم من هذا العمل بين قسمين ـ منهجيًا ـ ونحن نعلم أن وجودهما فى داخل دفّتى النصّ الواحد له أكثر من دلالة ويؤكد وجود علاقات ضروريّة لوجودهما على تلك الشّاكلة.

أ ـ العلاقة البنيويّة:

فى الفصل الأوّل يقدم لنا الرّاوى البطلة موظّفة فى أرشيف إحدى الصّحف الكبرى فيورد بذلك مبررّا داخليًا للقسم الوثائقىّ ويخلق بذلك سببا لهذه النزّعة التّوثيقيّة من داخل الوظائف السّردية وبذلك تصبح التّقنية التّسجيليّة نابعة من الدّاخل وليست مفارقة للنصّ (Para- Textuelle).

ولقد ذكرنا أنّ «الوظائف» الأساسيّة الّتى يقوم عليها السّرد خمس وهى على التّوالى:

١ ـ الزّواج

٢ ـ الوظيفة

٣ ـ الهدم والبناء

٤ ـ الهروب

٥ ـ محاربة الغشّ والتحجّب.

فإذا ألغينا منها ما هو ذاتىّ محض وهما وظيفتا «الزّواج» و«الهروب» بقيت لدينا ثلاث وظائف قد تكون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشتركة بين العديد من الشّخصيات. وخاصّية ارتباطها بالبطلة وانفتاحها على بقيّة الشّخصيات - في الوقت نفسه - هيّأها لأن تكون محمّلة بالأبعاد الاجتماعية ممّا سمح لها بالاقتراب من طبيعة الوثائق وسياقاتها،وهو ما يطرح علينا مهمّة البحث في هذه الدّلالات.

ب - العلاقة الدّلاليّة:

تبدو الوحدات الإخبارية في القسم التّوثيقيّ - للنّظرة الأولى - مستعصية على أيّ من التّنظيم أو التّصنيف وذلك لكثافتها واستقلاليتها الظّاهرية عن بعضها، لكن بشئ من التّعمق يمكن لنا إرجاعها إلى مجموعات كبرى سننظّمها باعتبار حجم تواترها:

- الفساد السّياسي،
- غلبة قيم السّوق (النّظرة الماديّة للحياة)،
- تنامي الظّاهرة الأصولية الدّينية،
- انهيار قيمة العمل.

فالمجموعة الأولى تبقى إطارا عاما لبقيّة الوقائع بحكم مسؤولية القرار السّياسي في توجيه المجتمع، أما المجموعات الثّلاث المتبقّية فتلائم كلّ واحدة منها دلاليّا وظيفة من وظائف السّرد فتتوزّع كالتّالي:

الوثائق	وظائف السرد
- الفساد السياسيّ - غلبة قيم السّوق - ظاهرة الأصوليّة - انهيار قيمة العمل	- محاربة الغشّ - مسيرة الهدم والبناء (الاستهلاك) - التحجّب - الوظيفة الصورية للبطلة ولغيرها من الشخّصيات الرّوائية.

وهكذا يبدو لنا أنّ السرد من حيث هو نشاط تخييليّ لم يكن غير عملية تصغير لما ذكر في القسم التوثيقي فتصبح الرّواية - من حيث هي حكاية - عيّنة مصغّرة لما يجري في المجتمع إضافة إلى «الوظيفة الجماليّة (الّتي تقوم) بها عملية التّركيب (الّتي تتحوّل إلى ممارسة) دور المنشّط لوعي المتلقّي والمثير للذّة الاتّساق لديه» (٢١) فتدفعه دفعا إلى محاولة التّركيب فيصبح تبعا لذلك طرفا مباشرا في الرّواية إذ يصبح لدى القارئ هامش من الحرية في إعادة تنظيم بعض مقاطع الرّواية.

لقد انبنت الفصول السّردية في هذه الرّواية على «أعمال» بسيطة أقرب إلى النّشاط الإنساني اليوميّ وقد ناسب ذلك منطق بناء «الوظائف السردية» الّذي قام على التّطوّر الخطي للزّمن (logique chronlogipue) الّذي يتوازى مع تقدّم عمر البطلة وهو أكثر الأشكال السّردية بساطة وكلاسيكيّة في جنس الرّواية، لكنّ هذه التّقليدية سرعان ما تغيب لتفسح المجال لأقصى درجات التّجريب بالنّظر إلى البناء العام للرّواية الّتي أقامها **صنع اللّه ابراهيم** على توزيع ثنائي يتقاطع فيه التّخييل بالواقع والسّرد بالوثيقة الصّحفية.

خاتمة:

لا تعتبر ظاهرة استغلال الوثيقةحكراً على هذه الرّواية فقد استعملها المؤلّف نفسه في بقية رواياته مثل «نجمة أغسطس» و «اللّجنة» و «بيروت بيروت» و «تلك الرائحة» (٢٢) بل إنّ هذه الظّاهرة سابقة عليه، إذا استغلّها العديد من الرّوائيين مثل الكاتب الأمريكيّ **دوس باسوس** (Dos Passos) لكن تجريب **صنع اللّه إبراهيم** في «ذات» تجاوز تضمين الوثيقة في السّرد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى التوازى والتّوازن شبه الكامل بين السّياقين، ممّا حوّل آليات الرّواية من الانبناء على السّرد أساسا، إلى تقنية الكولاّج (lecollage) الّتى تلتصق فيها الأجزاء دون خيط سرديّ أو منطق ظاهر، فيوفر ذلك التشظّى مظهرا سيمولوجيًا لتفكّك المجتمع الّذى تدور فى إطاره الرّواية الّتى تحوّلت إلى نموذج بنائىّ تجريبى، يفتح أفقا جديدا أمام ظاهرة التناصّ وتداخل أنماط الكتابة.

هوامش:

١ ـ صنع الله إبراهيم/ تلك الرّائحة/ الطّبعة الأولى (صودرت)/ مكتبة يوليو/ القاهرة ـ ١٩٦٦

٢ ـ صنع الله إبراهيم/ ذات/ دار المستقبل العربى/ الطبعة الأولى/ القاهرة/ مارس ١٩٦٦.

٣ ـ TZvelan Todorov les catégories du secit littesaise - com mumocation,8 Paris - 1966 - P 140

٤ ـ ميشال بوتور بحوث فى الرّواية الجديدة ـ ترجمة فريد انطونيوس ـ منشورات عويدات/ بيروت الطبعة الثانية 1982ـ ص٩٧.

٥ ـ عبد الفتاح كيليطو ـ قواعد اللعبة السردية (دراسة) ـ الرواية العربية واقع وافاق ـ تأليف جماعى دار ابن رشد/ بيروت/ طبعة أولى ١٩٨١ ـ ص ٢٤٥.

٦ ـ رولان بارط ـ النّقد البنيوى للحكاية ـ ترجمة انطون أبو زيد/ منشورات عويدات/ بيروت ١٩٨٨ ص ١٠٧.

٧ ـ ذات/ ص ٩

٨ ـ نفس المرجع/ ص ٢٠.

٩ ـ نفس المرجع / ص ٥٤.

١٠ ـ نفس المرجع / ص ١١٨.

١١ ـ نفس المرجع / ص ٣٥٢.

١٢ نفس المرجع الصفحة

١٣ ـ Roland Bonnaf et real·oacillet/ L'uneiroy du Roman/ P.U.F/ Paw 1972/P48

١٤ صلاح فضل ـ تقنية الكولاج الرّوائى/ مجلّة فصول (الأدب والحريّة ج II) المجلّد II العدد ٢/ صيف ١٩٩٢/٣٣٧.

١٥ ـ نفس المرجع ص ٣٣٣.

١٦ ـ ذات/ ص ٧.

١٧ ـ سؤال جمال ربيع/ لا صلة بين عالمى وعالم كافكا/ حوار صحفى/ جريدة القدس العربى عدد ١٠٦٧ ـ ١٦ أكتوبر ١٩٩٢/ ص ٦.

١٨ ـ اجابة صنع الله ابراهيم/ نفس المرجع.

١٩ ـ T. Talorov/ Lescategoies du recit/ P 148

٢٠ ـ على امتداد كامل الفصل العاشر/ رواية «ذات».

٢١ ـ صلاح فضل/ تقنية الكولاج الرّوائى/ص 334.

٢٢ ـ حوار مع صنع الله إبراهيم / جريدة القدس/ ١٦ أكتوبر١٩٠٢ / ص٦.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود أمين العالم

قراءة لكتاب:
أساليب السرد فى الرواية العربية
لصلاح فضل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قليلون هم النقاد فى أدبنا العربى المعاصر الذين يتسلّحون فى كتاباتهم النقدية بمفاهيم ومناهج نظرية منسقة محدّدة، يحرصون على أن يجعلوها موضع تطبيق واختبار. وهى مفاهيم ومناهج مختلفة ومتعارضة، ممّا يعمق الحوار المعرفى والجمالى فى ثقافتنا العربية عامة. ومن هؤلاء النقاد الأستاذ الدكتور صلاح فضل.

فى تعليق قديم لى عن كتابة له عن أمل دنقل، كدت أنتهى - إن لم أكن قد انتهيت بالفعل - إلى القول بأنه يقف فى حدود النقد البنيوى. على أننى بمتابعة كتاباته النقدية المتعددة والمتنوعة، تبينت أنه يستفيد بالفعل بهذا النقد البنيوى، إلا أنه يسعى بدأب إلى تطوير أدواته النقدية، وإغنائها بمختلف الاجتهادات الجديدة فى مجال النقد الأدبى، فضلا عن اجتهاده الخاص، ولعل الهمّ المنهجى الأكبر الذى يسيطر على كتاباته الأخيرة هو تحديد التقنيات المهيمنة فى التعابير السردية الأدبية عامة، محاولا الكشف عن تجلياتها المختلفة، بعد أن طاف طويلا بمختلف المحدّدات النظرية للدراسات النصّية. ولعل كتابه أساليب السرد فى الرواية العربية أن يكون من أبرز مساهماته فى هذا الشأن.

فى هذا الكتاب، يختار د. فضل هدفه بشكل محدد. فهو يحرص على تجنب صعوبة النقد الحديث واستعصائه على القارئ العادى [ص٩] بما يمتلئ به من منهج أكاديمى خالص يستند إلى الرسوم والجداول البيانية المجافية بطبيعتها للحسّ الفنى والتذوق النقدى لألوان الشعرية المتفاوتة [ص٨] دون أن يعنى هذا الاستغناء عن هذا المنهج، وإنما يكون القاعدة المعرفية الصلبة «التى تنطلق منها وعلى هديها الممارسات النقدية

العامة التى لا تفقد بهجة المصاحبة الحميمة للنصوص بمنطق الأدب ولغته الأثيرة» [ص٨].

وتأتى كتابات الدكتور صلاح فضل تطبيقاً مخلصاً لهذا، فهى فى الحقيقة معالجة نقدية لا تفتقد الركائز النظرية المنسقة العميقة، وإن تكن تتسم فى الوقت نفسه بالمعايشة الحميمة للنص الأدبى تحليلا وتقييما، بلغة تجمع بين الدقة والرصانة من ناحية والجمال والحيوية من ناحية أخرى، فضلا عن سعة الأفق الثقافى. وقد نتفق أو نختلف مع النتائج التى تنتهى إليها دراساته، ولكن تبقى دائماً قيمتها الجادة المتميزة.

يحرص د. فضل منذ البداية على تأكيد أن النقد المعاصر لم يعد «يتحدث عن المادة القصصية اعتماداً على مضمون الخطاب السردى وتوجهاته المذهبية، فقد انتهت - كما يقول - سيادة الأيديولوجيا وشعاراتها القديمة» [ص٩]. ولهذا فقد كان مسعاه هو أن «يستخلص من جملة المعارف التقنية فى السرديّات عدداً من المؤشرات الدالة» [ص١٠] التى تسمح «بإقامة تصنيف نوعى جديد للأساليب السردية، أى من تحديد تقنيات السرد المختلفة». ولقد أفضت قراءته لعدد من الروايات إلى بلورة ملامح لثلاثة أساليب سردية مختلفة، هى الأسلوب الدرامى، والأسلوب الغنائى والأسلوب السينمائى - والملاحظ أن هذه الأساليب الثلاثة مستمدة من أجناس وأنواع أدبية وفنية هى المسرح والشعر والسينما.

ويرى د. فضل أن هذه الأساليب السردية الثلاثة إنما ترتكز على ثلاث مجموعات ثنائية من العناصر الروائية هى **الإيقاع والمادة والرؤية**. فالإيقاع كما يقول ينجم عن حركتىْ الزمان والمكان، والمادة هى حجم الرواية وطبيعة لغتها، أمّاالرؤية فتتعلق بكيفية عمل الروائى وتوجيه المنظور [ص١١] وليس ثمة فاصل بين هذه العناصر - كما يقول د. فضل -، وإنماالفصل بينها فصل إجرائى تحليلى خالص. ولهذا ففى الأسلوب السردى الدرامى يسيطر الإيقاع، بمستوياته الزمنية والمكانية، ثم يعقبه فى الأهمية المنظور ثم المادة. أما الأسلوب الغنائى فتغلب عليه المادة ثم يعقبها فى الأهمية المنظور ثم الإيقاع. أما الأسلوب السينمائى فيسود فيه المنظور، ويأتى بعده الإيقاع ثم المادة [ص١٢]. ويخرج د. فضل الملحمة من هذا التصنيف، برغم أنه يجدها فى العديد من الروايات العربية المعاصرة التى تهيمن فيها المادة الروائية على بقية العناصر، وإن يكن يجعل الصبغة الملحمية أقرب إلى الأسلوب الغنائى، وهكذا، فإن ما يميز أسلوباً سردياً روائياً عن أسلوب آخر هو مدى هيمنة عنصر من هذه العناصر على ما سواه.

وتأسيساً على هذا تبدأ قراءة د. فضل لبعض الروايات العربية المعاصرة، وتصنيفها مستبعداً كما يقول الجانب الذاتى فى هذه الروايات أى أسماء مبدعيها أو شخصياتهم أو أقدارهم أو توزعهم الإقليمى أو الوطنى، ومستبعداً كذلك توجههم الأيديولوجى أو المذهبى، حتى يصبح أساس التصنيف الوحيد الصالح للتمييز العلمى الصحيح هو نوع الأساليب التقنية الناجزة وجمالياتها الوظيفية. [ص١٣] أو بتعبير آخر «أن نتساءل مع كل نص ما هو التشكيل المسيطر وإلى أى أسلوب ينتمى» [ص١٣٣].

وبرغم السلامة الشكلية لهذا التوجه المنهجى، فإننا قد نلاحظ منذ البداية أنه كان من الطبيعى - أن يثار

سؤال حول أسس التقنيات السردية الثلاث التى يقيم عليها د. فضل تصنيفه للأساليب المختلفة. فعلى أى أساس مثلا يمكن القبول بأن الأسلوب الدرامى يسيطر عليه الإيقاع بمستوياته الزمنية والمكانية؟ بل ما هى الدراما فى السرد الروائى، ألا تختلف عن المفهوم العام للدراما؟ ثم ما هى الأسس التى تجعل الأسلوب الغنائى تهيمن عليه المادة مع أن الإيقاع قد يكون أكبر هيمنة؟ ثم هذا الأسلوب السينمائى، الذى يهيمن عليه المنظور، ألا يخضع الأسلوب السينمائى نفسه للغنائية أحياناً أو الدرامية أحياناً أخرى، بل قد يكون التعاقب والتتابع الزمنى والمكانى فى الأسلوب السينمائى هو الذى يشكل بنيته الأساسية. لا أريد أن أفرض رأياً ولكن - فى تقديرى - أن مناقشة وتفسير السمات المختلفة للأساليب السردية المختلفة كانت تحتاج إلى مزيد من الإيضاح بدلاً من فرضها بشكل توقيفى منذ البداية. ثم هذا الاستبعاد المنهجى القاطع للعوامل الذاتية والأيديولوجية فى دراسة الأساليب السردية، هل يتيح لنا بالفعل معرفة علمية صحيحة بهذه الأساليب!؟ ولعل الملاحظة البارزة فى الدراسات التى قام بها د. فضل فى هذا الكتاب بروز التقييم الأيديولوجى بشكل صارخ أحياناً على حساب الدراسة السردية. ولعل بنية العمل المدروس قد فرضت عليه ذلك.

عذراً لهذا المدخل التساؤلى الذى ما قصدت به إلا القول بأنه كان من الضرورى أن يبدأ الكتاب بتفسيره للعناصر والسمات التى حددها لتقنياته المنهجية قبل أن يأخذ فى تطبيقها.

ولننتقل الآن إلى قراءة التصنيف الثلاثى الذى يعرضه لأسلوب السرد الروائى.

١ - السرد الدرامى :

يقدم د. فضل ما يسميه بالسرد الدرامى فى ثلاثة نماذج روائية هى «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ، و«الولاعة» لحنا مينا و«خالتى صفية والدير» لبهاء طاهر.

وفى تأكيد ما يسميه د. فضل بالسرد الدرامى يتبين د. فضل فى رواية «يوم قتل الزعيم» عنصرين متعادلين فى هذا السرد هما الإيقاع والمفارقة. فالضفيرة المؤلفة من جدل هذين العنصرين - كما يقول - هى التى تفسّر بنيته الدرامية وجهازه الدرامى المؤثر [ص٢٠]. على أن الإيقاع فى الراوية لا يعنى فى المقام الأول درجة سرعة أحداثها وإنما - كما يقول - سرعة عملية القص ذاتها التى يمكن قياس سلم إيقاعهامن حذف واختصار وتعادل بين زمن الحكاية وزمن القول، والتباطؤ والتوقف. وهى جميعاً تعبر عن الزمن فى سلم الإيقاع الروائى. إلا أن هذا الإيقاع يتداخل بالضرورة مع منظور الشخصيات فى الرواية، مما يضاعف من تعقيده. ولهذا تكاد تخرج بنا الدراسة من نظام أسلوب السرد إلى بنية أحداث الرواية نفسها، وإلى التوازنات والمفارقات بين أحداثها وشخصياتها، التى يحرص د. فضل على تحديدها تحديداً كميًا، لبيان مدى التعادل بينها، ففى دراسته لقياس الإيقاع الروائى بين الإيقاع الكتابى والإيقاع الزمنى ينتهى إلى القول بأن هناك تعادلاً بين الإيقاعين، وذلك فى المقارنة بين المشاهد الحوارية والسرد. وكذلك الشأن فى دراسته للعلاقة بين زمنية أحداث الرواية ووحدات الكتابة، فإنه ينتهى إلى تأكيد سيادة التوازن الدرامى. ثم هو يؤكد هذه الدرامية المتوازنة باستخدامه لقضية المفارقة التى نجدها سائدة فى الرواية. على أننا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى دراسته للمفارقة فى الرواية، نكاد نخرج من إطار السرد إلى إطار السياق الحدثى لا داخل الرواية وحدها بل خارجها [ص٢٨ ما بعدها].

وهنا يبرز السؤال الأساسى حول مفهوم الدراما الذى يسبغه د. فضل على هذه الرواية سرداً وأحداثاً: هل التقابل أو التضاد بين الشخصيات والأحداث بما يقيمه من توازن، والمفارقة بما تقيمه من ازدواج فى المعنى الواحد، هو الذى يضفى الطابع الدرامى على السرد العام للرواية؟

أكاد أتصور - عبر قراءة هذا الفصل الخاص بالسرد الدرامى فى رواية «يوم قتل الزعيم»-أن مفهوم الدراما عامة عند د. فضل هو مفهوم يقوم أساساً على إيقاع الاتساق والتوازن بين طرفيْن متعارضين سواء فى المعنى النصّى أو بين النص والواقع. وبرغم أن د. فضل يشير إلى سمة الصراع فى مفهوم الدراما إلا أن المفهوم السائد للإيقاع الدرامى عنده يفتقد الدلالة الصراعية والتجاوزية المتصاعدة لمفهوم الدراما. فضلا عن أن مفهومه الدرامى القائم على التقابل والمفارقة نستطيع أن نتبينه فى أغلب الأعمال الأدبية سواء كانت درامية أو غير درامية. بل أخشى أن أقول إن د. فضل - كما سنتبين بشكل أكثر تفصيلا فيما بعد - يتبنى مفهوماً معيارياً أساسياً وحيداً للبنية الروائية - سواء كانت سرداً أو أحداثاً هى بنية الاتساق والتوازن والوحدة العضوية عامة، والتى تكاد هى نفسها أن تكون مفهومه الخاص للدراما السردية أو السردالدرامى.

فإذا انتقلنا إلى دراسته لرواية «الولاعة» لحنا مينا، وجدنا أنه برغم تقييمه الكبير لها، باعتبارها «نموذجاً للأعمال الناضجة القوية، المستوفية للشرائط الفنية اللازمة والممثلة لتجربة الكاتب الكلية» [ص٤٦] فإنه سرعان ما ينتقل إلى تقييمها تقييماً أيديولوجيا بل ذاتياً قائلاً إن «فجوة واحدة تظل فاغرة فاها فى قلب وروح حنا مينا وهى ارتباطه الحميم الموصول فكراً وإنتاجاً بالبناء الاشتراكى النضالى الذى ظل وفيّاً له ولما يترتب عليه من أحادية المنظور الحيوى حتى اليوم» [ص٤٧] فالتزامه الأيديولوجى هو الذى كون رؤيته وتحكّم فى طريقة اختياره لمادته السردية من «خامات الحياة المبذولة أمامه» ويخلص د. فضل إلى القول بأن الخاصية المنبثقة من هذا الموقف والممثلة للملمح الأسلوبى الأبرز لديه هى تراجع اهتمامه بالتقنيات الفنية الروائية المحدثة أمام استجابته العفوية لضغط مادة الواقع عليه [ص٤٧].

وأتساءل هنا: إذا كان لدى حنا مينا - كما يقول د. فضل - «شراهة عظمى فى تسجيل نمط الحياة التى اكتوى بها فناً»، فما الذى يعيبه إذا كانت نتيجة هذه الاستجابة وهذه الشراهة عملا فنياً!؟ ثم ما هو المعيار للحكم على القيمة الفنية لعمله؟ هل من الضرورى أن ترتبط هذه القيمة الفنية بتبنّى التقنيات المحدثة؟ أخشى أن يكون الموقف الأيديولوجى لناقدنا الفاضل - وهو حقه - وليس الموقف الأيديولوجى المتضمّن فى روايات حنا مينا، هو الذى سبغ هذا التقييم النقدى بل كاد أن يلغيه وذلك فى قوله «فإذا مددنا أبصارنا إلى مصير العالم الاشتراكى ذاته فى الآونة الأخيرة لأدركنا أن المنعطفات الحاسمة لا تمضى فى الاتجاه الهندسى المحتوم للاشتراكية، وأن قصاراها هو تعديل مسار الرأسمالية لكى تصبح أكثر عدالة وإنسانية وأشد حفاوة بالتوازن بين الحريات الفردية والقومية (....) إن حركة الحياة قد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خذلت هذا النوع من الحماس المذهبى وأوشكت أن تكذب رؤيته. ولو أن هذا الفنان العظيم كان أقل مذهبية وأشد انحيازاً للقيم الحضارية الكبرى كما تجلى فى العلم والحرية والرخاء، دون أن يجسدها فى سبيل الحصر فى الاستراتيجية الاشتراكية فحسب، لما كان فى وسعنا أن نلاحظ الآن هذه الفجوة الكبيرة فى أعماله بين الواقع والمثال، وهو الذى شبع تقريعاً للمثاليين المؤمنين» [ص٢٨].

ولا مجال هنا لتقييم هذه الأحكام الأيديولوجية للأيديولوجيه التى تبيّنها د. فضل فى أدب حنا مينا. ولكن لعل هذه الأحكام أن تتناقض مع حرص د. فضل فى بداية كتابه على تجنب تناول مضمون الخطاب السردى وتوجهاته الأيديولوجية.

على أن د. فضل ينتقل من هذا الموقف الأيديولوجى إلى تقييم نقدى عام لأدب حنا مينا، هو فى الحقيقة ـ كما يقول هو نفسه ـ مصادرة على المطلوب بحثه قبل القيام بهذا البحث. يقول: «إن كاتبنا ظل أميناً للخطاب الروائى التقليدى إلى درجة كبيرة (....) وأنه لولا قدرته الفائقة على تفجير الطاقة الشعرية الكامنة فى الحياة عن طريق استثارة التوتر الدرامى الذى يهز قارءه على وجه التحديد لما استطاعت تجربته أن تعوض هذا الفقر الواضح فى طرائق توظيف التقنيات السردية المحدثة على ما فيها من صدق وحرارة». [ص٤٩]. وهى فقرة تكاد تعبّر عن معيارية مطلقة فى الحكم على العمل الأدبى. فأى فقر فى التوظيف للتقنيات المحدثة، بل أى معنى لهذه التقنيات إذا استطاع حنا مينا بتقنياته الخاصة أن يفجّر الطاقة الشعرية الكامنة فى الحياة، وأن يجسّدها فى سردٍ يستثير التوتر الدرامىّ لدى قارئه!!.

وبنفس هذه المعيارية الأحادية المفروضة يرى د.فضل أن الرواية شديدة البساطة، وسطحية الهندسة لأنها تستْخدم ضمير المتكلم فحسب، وتسير فى خط زمنى أفقى منتظم طيلة صفحاتها ولا تقوى على توظيف تقنية تيار الوعى! ونموذج الشخصية فيها نموذج نمطىّ، مرسوم مؤدْلج، ولا وجود فيها لشخصيات حقيقية بكامل حُضورها الفعلى وتناقضاتها الوجودية [ص٥٢].

إلا أنه سرعان ما يتحدث بعد ذلك عن تمايزات فى شخصيات الرواية التى يسجل بعضها «صوت الإنسان المتميز الغنى المفعم برائحة الوجود الفعلى»[ص٥٢] وإن عاد بعد ذلك يقلّل من هذاالتقييم بقوله: «بيْد أن هذا المذاق للكلمات والنبرات فى أصوات شخوص حنا مينا وولعه الشديد بالكنايات (...) لا يلبث فى رواية «الولاعة» أن يصبح لازمة ملحة تكاد تنم عن مهارة الصّيغ أكثر مما تفعم برائحة الحياة» [٥٢ ـ ٥٣].

وإذا تساءلنا عن الطابع الدرامى لهذه الرواية، فإننا نتبينها أولا ـ على حد قول د. فضل ـ فى ما بين المشاهد الحوارية فى الرواية، وقطعها السردية، من توازن يضبط إيقاع الرواية ويضفى عليها طابعها الدرامى المميز [ص٥٤] إنه إذن طابع درامى ـ إن صح أنه كذلك ـ بين أسلوبين سردى وحوارى. ولكن الملاحظ هنا، أن المفهوم الدرامى عنده ـ كما أشرنا من قبل ـ يكاد يكون هو نفسه مفهوم التوازن، على أن مفهوم الدراما عنده قد يخرج عن الحدود الأسلوبية إلى حدود أحداث الرواية نفسها من ناحية، أو إلى حدود الصراع الخارجى من ناحية أخرى.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ود. فضل يجعل الصراع الأول صراعاً مركزياً ويسمى الصراع الثانى بالصراع الهامشى. أما الصراع المركزى فهو يدور فى نفس شخصية الفتى الصغير فى علاقته بأنثى ناضجة تبعده بأنوثتها عن براءته الأولى، أما الصراع الهامشى فيقول عنه د. فضل: «إنه «لازمة» لا تفتأ تتكرر فى كل روايات حنا مينا، وهو صراع خارجى نضالى يتصل بأنشطة التوعية العمالية والنقابية وما كان يسمى بالسلوك الثورى» [ص٥٧]. ولا يكاد يجد د. فضل أى علاقة أو تفاعل بين هذين النوعيْن من الصراع، فضلا عن هذه الهامشية التى يسبغها على الصراع النضالى رغم دلالته المهمة فى الرواية وانعكاسه بغيْر شك على بنيتها وبنية سردها.

بل إن ما يسميه بالتوتر الدرامى لا فى هذه الرواية فحسب بل ما يميز الأساليب السردية فى روايات حنا مينا عامة هو مجرّد ارتباط هذا التوتر بسيرته الذاتية كما يقول د. فضل. ولو صح هذا، لما اتسمت هذه الرواية، أو أساليبه السردية فى رواياته الأخرى بالطابع الدرامى، بل لكانت أقرب إلى الطابع الغنائى الخالص. بل لو صح هذا لما اتسمت هذه الرواية وبقية رواياته لا بالطابع الغنائى ولا بالطابع الدرامى ذلك لأنها من الأدب الواقعى والواقعى الاشتراكى على وجه التحديد كما يقول د. فضل وهو أدب يعتمد على الكناية - كما يقول د. فضل نقلا عن جاكوبسون، والتى تعنى أنه يعكس الواقع بشكل مباشر ويتجاور معه ويوازيه فهو «خلق فنّى صيغ على نمط هذا الواقع وقدّعلى مقاسه». [ص٥٩].

إن دراسة د. فضل لرواية «الولاعة»، تكاد تشير إشارة خارجية إلى أسلوبها السردى الدرامى، وان استغرقت فى تقييمها تقييماً أيديولوجياً، باسم ما تتضمنه من أيديولوجيات فضلا عن محاولتها أن تفرض عليها معياراً محدداً للبنية الروائية تفتقده فيها، ولهذا تنتهى إلى أن تنسبها إلى مفهوم مسطح للأدب الواقعى وهو مفهوم أبعد ما يكون عن حقيقة الأدب الواقعى، لاسبيل هنا للخوض فى تحليل وتقييم رواية «الولاعة» أو روايات حنا مينا عامة، وإنما أكتفى ببيان قصور مفهوم الدراما بالمنهج الذى استخدمه د.فضل فى دراسة رواية «الولاعة» فضلا عن قُصور المعيارية الجاهزة والنهائية التى يتخذها معياراً لتقييم الأعمال الروائية عامة.

أما الرواية الثالثة التى يتخذها د. فضل نموذجاً للسرد الدرامى فهى رواية «خالتى صفية - والدير» لبهاء طاهر. وتبرز القيمة الفنية لهذه الرواية كما يقول د. فضل فى بداية تحليله لها فيما تتسم به من «توازن التقنيات السردية وصفاء العالم المتمثل، وتحقيق قدر كبير من التوتر والانسجام معاً. فالعناصر المكونة لها تنتظم فى تشكيلات ثنائية ذات إيقاع مضبوط يسمح بتجسيد أبعادها منذ البداية. فعلى مسطح المكان الممثل للفضاءالروائى تقوم القرية مقابل الدير، وينقسم الناس فى تآلف محبب ومكتمل إلى مسلمين ونصارى، وتتكون الأسر من بنات وأولاد، تقوم علاقاتهم على الخيوط الواصلة بين الكبار والصغار» [ص٦٤].

ولعلنا بهذه التقنيات السردية المتوازنة، وهذه الثنائيات المتقابلة نستطيع أن نتبين الحكم المسبق بالطابع الدرامى لهذه الرواية بحسب مفهوم د. فضل له والذى سبق أن أشرنا إليه فالتقنية الدرامية للرواية - كما يقول - هى إبراز مفارقات التضادبين العناصر والظلال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتراكبة من احتكاكها اليسير فى تقابلاتها الطبيعية» [ص ٦٥].

على أن أبرز مظاهر هذا التضاد فى تقديرى هو هذا التضاد الحاد فى القرية بين تسامح الدير المسيحى المتمثل فى شخصية المقدس «بشاى»، فضلا عن علاقة المودة العميقة التى تلف القرية كلها، مسلميها ومسيحييها، حتى مطاريدها الذين يبلغون مستوى من السماحة تجعل الدير يتسع لهم، ومستوى من الوطنية يدفعهم إلى الرغبة فى الذهاب إلى سيناء لمحاربة اليهود، إنه التضاد بين هذا التسامح الأفقى وبين تصلّب بنية الوعى - على حد تعبير د. فضل - لدى صفية، هذه المرأة الصعيدية بوجه خاص التى أحبت وخذلها حبيبها، فتزوجت غيره وأضمرت له الانتقام. أصبح حبها الشديد كراهية شديدة ليست إلا ذات التعبير عن شدة الحب. ولهذا فالطابع الدرامى لهذه الرواية لا يتعلق بأسلوبها السردى، بقدر ما يتعلق بموضوعها المأساوى الذى لا يصطنع أى تقنيات سردية جديدة كما يقول د. فضل نفسه. على أن هذا الموضوع المأساوى الذى يتمثل فى تصلب صفية وإصرارها على الانتقام من حبها الكبير، ليس هو جوهر الرواية. إنه موضوعها، ولكنه ليس مضمونها أو جوهرها. أما هذا الجوهر فكامن بمهارة فنية فائقة وعمق دلالىّ منبث طوال الرواية والمتمثل فى هذه الرؤية المستنيرة المتفتحة العذبة لحقيقة التسامح الاجتماعى والدينى والوطنى والإنسانى المتأصل فى صعيد مصر بين طوائفه المختلفة التى تتصالب معها وتعوق نموها أوضاع اجتماعية طارئة وأساليب حكم إدارى متخلف جامد. إن الرواية أغنية بالغة الرهافة الفنية ذات الدلالة التحريضية فى مواجهة الفتنة الطائفية التى كانت ولا تزال بقاياها فى مصر، وفى صعيدها بوجه خاص.

ولهذا كان من الطبيعى ألا يجد فيها د. فضل أى تقنية سردية جديدة. فسرديتها سردية مسترسلة فى بساطة ويسر، تكاد دلالتها أن تكون هى نفسها جمالها الفنى الآسر.

ولهذا أكاد أقول فى ختام هذا الجزء الأول من الكتاب الخاص بالسرد الدرامى، أن الطابع الدرامى فى روايات هذا الجزء، ليس سمة لتقنياتها السردية، بقدر ما هو - بمستوى أو بآخر - سمة لدلالاتها الوطنية والاجتماعية والإنسانية والتى كاد الانشغال بالتقنية السردية الخالصة أن يغيّبها.

٢ - السرد الغنائى :

تحت هذا العنوان يدرس د. فضل خمس روايات هى «الآن.. هنا» لعبد الرحمن منيف، و«هاتف المغيب» لجمال الغيطانى و«تجربة فى العشق» للطاهر وطار، و«سرايا بنت الغول» لإميل حبيبى وكتاب «كناسة الدكان» ليحيى حقى.

والأسلوب الغنائى كما يقول د. فضل وكما سبق أن أشرنا، هو أسلوب تصبح الغلبة فيه للمادة المقدمة فى السرد حيث تنسق أجزاؤها فى نمط أحادى يخلو من توتر الصراع ثم يعقبها فى الأهمية المنظور والإيقاع [ص١٢].

يكاد ينفى د. فضل زمنية الرواية ومكانها فى رواية «الآن.. هنا» رغم هذا العنوان الدال زماناً ومكاناً، فالزمن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى هذه الرواية كما يقول د. فضل زمن غائم فى النص، لا يحتكم إلى محطات معروفة فى السياق التاريخى من ممالك أو رئاسات أو حروب. ليس هناك عصر معين، سوى أننا فى هذا العصر العربى الذى يريد أن يكون حديثاً [ص٨٤]. بل إن التفادى المحكم (لذكر المكان والزمان) الذى يطبّق تقية سياسية صارمة يضع الرواية زمنياً على أعتاب الأسطورة ويكاد يخرجها من التاريخ ويصبغها بطابع ملحمى غائم [ص ٨٤] وكذلك الحال بالنسبة للمكان فـ«الهنا» كما يقول د. فضل لا يقل ذكاء ومراوغة ولا غيابا عن «الآن» والوطنان المذكوران فى الرواية كناية عن غيرهما هما موران وعمورية لا وجود لهما فى الخارطة العربية المعاصرة. علينا أن نبنى تصوراتنا عن المكان على مجرد الحدس بأنه يقصد السعودية وسوريا [ص ٨٥].

والواقع أن الزمن (الآن) ليس زمن الرواية بل هو الحضور القائم وليس الغائم الذى نعيشه ونعانيه نحن القراء. إنه الآن بالنسبة لأحداث الرواية وهو الآن بالنسبة لنا كذلك. وهذه الآنية المحددة للرواية هى جزء من دلالتها بل من شهادتها للعصر، عصرنا. وكذلك الأمر بالنسبة «للهنا». فـ«الهنا» هو هنا الشرق الأوسط. وموران بلد «طالع» لسنا فى حاجة إلى الحدس عن حقيقته ففى الرواية إشارة واضحة إلى أنها البلد الذى وقعت فيه رواية مدن الملح. ففى حديث «طالع» فى الرواية، إشارة إلى «متعب الهزال» أحد شخصيات مدن الملح. أما عمورية بلد «عادل» فهى الاسم التاريخى الرمزى الواضح وهى البلد العربى الذى يتفق فكرياً وسياسياً مع التوجه الاشتراكى - شكلياً على الأقل - مع تشيكوسلوفاكيا حيث يُعالج كل من «طالع» و«عادل».

وهناك أمكنة أخرى محددة فى الرواية تحديداً مكانياً ودلالياً مثل تشيكوسلوفاكيا (الاشتراكية سابقاً) وباريس رمز الحرية. ولكل من هذه الأمكنة دلالة محددة فى الرواية. وبرغم التشابه النسبى بين ما عاناه طالع وعادل من تعذيب، فإن لإصرار الرواية على أن يقوم كل منهما بعرض صورة دقيقة لما تعرض له من تعذيب، ليس تكراراً، بل يعبر عن دلالة مأساوية فى الرواية - وفى الواقع - وهو التلاقى فى التعذيب وقهر الإنسان والفكر فى بلدين يختلفان أيديولوجياً اختلافاً بيّناً. بل إن الأحداث التى تقع لهما فى تشيكوسلوفاكيا بالذات لها نفس الدلالة كذلك. وعلى هذا فإن الزمان والمكان المحددين فى الرواية هما جزء من دلالتها. فهما مقصودان قصداً، وليس الهدف فى الرواية مجرد التعبير عن تعذيب الإنسان للإنسان كما كان الشأن فى العصور الوسطى. ولهذا فمنطق الرواية ودلالتها ليس مجرد عرض التعذيب فى السجون وخوف الإنسان ورعبه وتساهله عن حقوقه الذى يخلق السجن والسجان، مما يدفع إلى نقدها - كما يذهب د. فضل - بأنها تختزل طبقات الحياة وصراعاتها فى ما هو سياسى مباشر وبالتالى فهى تعزل المستوى السياسى عن بقية الأبنية المادية الروائية مما يفضى إلى أحادية المنظور كما يقول د. فضل. وممّا أفقدها التوازن فى الإيقاع الدرامى»[ص٩١].

ومما جعل «توالى المشاهد الجحيمية (فى السجون) تسقط فى الرتابة، لأن تجاور الأضداد فى الفن كما فى الحياة يعد الوسيلة الوحيدة لإبراز خصوصية وحيوية التجربة الإنسانية» [ص٩١].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولهذا جاءت كل مشاهد الرواية «مرصوصة من منظور ذاكرة واحدة تعمل فى اتجاه واحد (...) مما يجعلها تقوم بدور «المنشور - المستطيل» [ص١٠٠].

إن هذا النقد الذى يوجهه د. فضل للرواية نقد صحيح فى إطار قراءته الخاصة للرواية من منظور مفهومه المعيارى للبنية الروائية عامة.

على أن د. فضل لم يتبين الطابع شبه التسجيلى والوثائقى لهذه الرواية، ولهذا كان نقده هذا. إن رواية «الآن.. هنا» رواية فنية ذات خصوصية تسجيلية. إنها رواية شهادة على عصر، على مرحلة، هنا والآن، تحرص على أن تقدم تفاصيل التفاصيل لوقائع ما يعانيه الإنسان المناضل السياسى هنا والآن من تعذيب جحيمى، ولقد أشار عبد الرحمن منيف إشارة واضحة فى حديثه عن الرواية عامة داخل هذه الرواية عن أهمية حسّها التوثيقى، وقد لاحظ ذلك د.فضل نفسه [ص١٠٧].

ولهذا، فإن هذه الرواية قد لا يتميز سردها بالطابع الغنائى كما يذهب د. فضل. بل إنها رغم طابعها الغنائى المأساوى العام يكاد يغلب على أسلوبها السردىّ طابع الوصف والتقرير الذى نتبيّنه بوجه خاص فى المذكرات التى كتبها «طالع» وفى الإفضاء الذاتى الذى قام به «عادل» الذى يغلب عليه السرد الوصفى العقلانى. ولاشك أن هذا السرد الوصفى التقريرى يتلاءم مع طبيعة الأزمة الخارجية - فى الجوهر - التى عاناها كل منهما! فقد كانت أزمة سجن وتعذيب، وذلك على خلاف الأزمة الداخلية الباطنية التى عاناها «رجب» فى رواية «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف بسبب اعترافه فى سجنه. ولهذا كان الطابع المهيمن على هذه الرواية هو طابع الإفضاءات النفسية العاطفية الغنائية.

على أن الملاحظ على دراسة د. فضل لرواية «الآن.. هنا» أنها كادت تقتصر على طبيعة بنيتها الروائية عامة ولم تلمس أسلوبها السردىّ إلا لمساً هيّناً فضلا عن المعيارية فى أحكامها على ما ينبغى أن تكون عليه بنية الرواية.

ولا تخرج ملاحظاتنا على تحليل د. فضل للأسلوب السردى فى بقية روايات هذا الجزء المخصص للسرد الغنائى عما سبق أن ذكرناه بالنسبة لرواية «الآن.. هنا».

ولهذا قد نكتفى بإشارات سريعة عن بقية روايات السرد الغنائى.

ونبدأ برواية «هاتف المغيب» لجمال الغيطانى التى يقول عنها د. فضل أن السمة الغالبة عليها من منظور شخصياتها الفواعل تظل أحادية الصوت غنائية الروح، خالية من الصراع إلا ما يتردد فى باطن الشخصية ذاتها من حركة داخلية متموجة [ص١١٢] وفضلا عن ذلك، فإن المؤلف - جمال الغيطانى - ينقل لناتجارب فى القراءة أكثر مما يمثل معايشات فى الحياة. [ص١١٣] وبرغم أن د. فضل يجعل هذه الرواية من صنف السرد الغنائى إلا أنه يرى أن مؤلفها أسرف فى الاعتماد على لغة كلاسيكية هى لغة الوصف، ولهذا فإن الرواية مفعمة بهذه البدانة والسمنة الوصفية، وإن كان يستخلص فى النهاية صفة عاطفية كامنة تحت السطح السردى مما يتجاوز مجرد الوصف الخارجى، ويكشف عن أحد الينابيع الشعرية فى سرد الغيطانى ذات المذاق الملحمى والغنائى الشفيف [ص١٢٧].

وفى تقديرى أن لغة هذه الرواية ليست لغة وصفية كلاسيكية، بل هى لغة تمتزج بغرائبية موضوعها بل هى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لغة غنائية ذات عمق صوفى إيحائى، وإن اختلفت مستوياتها باختلاف رحلتها الجوانية. وهى زاخرة بالفعل بالوصف التفصيلى للعديد من الأشياء، ولكن تفصيلية الوصف نفسها تضفى على الوصف نفسه ملامح شبه سحرية، إنها لغة سردية ملتصقة بموضوعها تحتاج إلى دراسة تحليلية تفصيلية.

أما تجربة فى «العشق» للطاهر وطار، فإن د. فضل يرى أن أسلوبها السردى يخضع لمنطق داخلى صارم ومنتظم فى شكل حتمى وإيقاع شخصى [ص١٣١ - ١٣٢]، ولكنه سرعان ما يتبين كذلك فى هذا الأسلوب السردى «كمية ضخمة من المادة الثقافية الغفل المطرزة على حفافى النص أو ما يسميه بالنمنمة الموشاة.

ويضرب مثاليْن على ذلك. المثال الأول: هو وجود العديد من الخبرات الإنسانية المكثفة فى عبارات مبلورة مضغوطة تتداخل فى النصّ. والمثال الثانى: هو الخروج من جسد النص المتخيَّل نفسه ليتحدث عن أسماء وأشخاص فى الواقع الخارجى المعاش [ص١٣٦ - ١٣٧] ويرى د. فضل فى هذا نوعاً من الثقوب التى تؤدى إلى خرق القوانين الدرامية للنص بحثاً عن لون من الطرافة الغنائية المباشرة [ص ١٣٧] وإلى جانب هذا الخرق فإن الرواية تمتلئ كما يقول بذاهرة الإحلال فى أشكال مختلفة مثل الإحلال بين الذات والموضوع، أو بين الفصول بعضها ببعض. وبرغم ما تضيفه هذه العمليات الإحلالية من مذاق غنائى فإنها «تمضى كما يقول د.فضل فى اتجاه مضاد لمبدأ أساسى تعتمد عليه أساسيات الرواية وهو ضبط الإيقاع بشكل درامى» [ص١٤٤].

ولعل ما يميز دراسة د. فضل لهذه الرواية هو إشارته الذكية إلى التفاعل والتوازى بين البنية السردية المعقدة المتقلبة للنصّ، وواقع الأحداث التى تجرى فى الجزائر، وهكذا لم يعد تحليل الأسلوب السردى معزولا معلقاً منفصلا عن مضمون الرواية أو عن السياق الذى يتحقق فيه أو يعبّر عنه. ولكن د. فضل نتيجة لرؤيته المعيارية الثابتة للبنية الروائية ينتهى إلى ما يشبه خلع الطابع القصصى أو الروائى عنها بقوله: ولكنها - أى الرواية - فى نهاية الأمر - تظل تجربة سردية تتعشق القصّ وتتغنى به دون أن تتحقق فيه [ص١٤٤].

ولعلنا نجد نفس هذا التقييم السلبى الأخير فى دراسته لكناسة الدكان ليحيى حقى. فهو ينتقد ما تتسم به «كناسة الدكان» من نثار مبعثر ومونتاج سريع، ذلك أن العناية بالتصميم الكلّى والهندسة الداخلية للنصوص كان سيحولها من كناسة إلى سبيكة مصقولة» [ص١٦٠]. إن السبيكة المصقولة هى الرؤية المعيارية الثابتة لبنية الكتابة عند د. فضل. ولهذا يرى أن أصوات التى تتعدد فى كتابة يحيى حقى واللغات التى تتمثل فى أسلوبه تتجاور ولا تتمازج، فتشفّ - كما يقول - عن طبيعة مهجّنة تقف فيها الكلمات العامية إلى جانب الفصحى دون توليد لجيل من الكلمات التى تلغى هذه الثنائية [ص١٦٠] وهو يرى فى هذه الكناسة سيرة ذاتية من نوع ما يتجلى عند كل من شوقى والنديم (أعتقد أنه يقصد بيرم) تصب فى وعاء الغنائية الجماعية، حيث يصبح الأديب ناطقاً باسم غيره، دون أن يتفرد بموقف متميز [ص١٦٠] (...) أما دراما الحياة فهى تحتاج لسرد غير ذاتى فى جوهره لخلق عوالم وأكوان مصغرة تحاكى الكون الأكبر وتبرز قوانينه. ولا طاقة - كما يقول -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للكناسة الناعمة بتقديم شيء غير رماد الحياة التى كانت متوهجة من قبل وكانت تلمع فى ثناياها أحياناً بعض الصور السردية الفاتنة [ص١٦١].

ولهذا لعله بحسم قاطع مع الرقة المتناهية يكاد يخرج، بل يخرج بالفعل كناسة الدكان من صفة «الأدبية» [راجع ص١٥٩]. إنها لا تتفق مع معياره الجمالى والدلالى الذى تتحدد به أدبية الأدب وروائية الرواية.

ولن يختلف تقييم د. فضل لرواية «سراى بنت الغول» لإميل حبيبى. وهو يكاد يلخص هذه الرواية بما يمكن أن نسمّيه بالكولاج التراثى. فمن المعالم المائزة فى كتابة إميل حبيبى هوسه الملح برغبة التحذير والتأصيل اللغوى، حتى لتصبح القواميس والدواوين والكتب التراثية لديه أنية مكشوفة لذاكرة تغترف منها وتتحسسها فى كل مرة [ص ١٦٥] ويفسر د. فضل ذلك بحالة الانخلاع التى تهدد الفلسطينى فى هويته الثقافية. ولهذا يتشبث بحرفه وتراثه معاً. إلا أنه يرى أن هذا الوعى الحاد بحتمية التأصيل اللغوى فضلا عن التاريخى والجغرافى، يسفر عن شكل من أشكال «**تغريب**» الكتابة الفلسطينية بالإمعان فى **تعريبها** [ص١٦٥]. وينتهى د. فضل من دراسته لهذه الرواية، بأن بنيتها الخالصة منتشرة، ومشتتة لا تكاد تندرج فى سلك مستقيم ولاتنسج حدثاً طولياً نامياً فى مراحل متتابعة، بل تنثر مجموعة «احدوثات» صغيرة لا تربطها سوى شخصية الراوى المتطابقة مع شخصية المؤلف [ص١٧١] مما يجعلها تفتقد أحياناً عنصراً مهماً جوهرياً فى الرواية الطويلة وهو تنامى الأحداث واكتمالها فى كيان عضوى [ص١٧٦] وهو يسمى هذا الأسلوب السردى بأنه نوع من الأسلوب السينمائى المشحون بالعواطف لا المواقف وهو أسلوب متوازٍ مع الروح الغنائية فى السرد [ص١٧٢].

وبصرف النظر عن محاولة د. فضل تفسير هذه الرواية تفسيراً سياسياً يتفق مع الوضع الراهن لموقف إميل حبيبى السياسى، فإنه من ناحية الأسلوب السردى يخرجها من معياره الخاص بالبنية الروائية، وإن جعله كاتب قصة بالدرجة الأولى لا كاتب روايات [ص١٨٠] ولم تشفع له عند د. فضل حتى روايته «المتشائل».

وفى نهاية قراءة دراسة د. فضل لهذه الروايات الخمس التى يرى أنها تتسم بالسرد الغنائى، فليس ثمة ما نضيف إلى ما سبق أن ذكرناه من أن دراسة د.فضل لم تقف عند حدود السرد لهذه الأعمال الروائية، بل كانت تخرج إلى بنيتها العامة أحياناً، فضلا عن محاولة التفسير الدلالى، بل ومحاولة الخروج أحياناً إلى السياق الخارجى لبعض هذه الأعمال الروائية لتفسير بعض جوانبها، فضلا عن تمسكه المتصل بمعياره الحديدى فى تحديد وتقييم روائية الرواية، إلى جانب ملاحظة تداخل أساليب السرد تداخلا واضحاً فى أغلب الروايات مما يجعل الحدود بين هذه الأساليب وخاصة الدرامى والغنائى وأخيراً السينمائى كما لاحظنا فى دراسته لرواية «سرايا بنت الغول».

٣ ـ السرد السينمائى :

يدرس د. فضل روايتين فى إطار هذا الأسلوب السردى هما «وردية ليل» لإبراهيم أصلان، «وذات» لصنع الله إبراهيم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول د. فضل فى مقدمة هذا الجزء من كتابه «عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائى قد أخذ يتسلل عبْر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب» [ص١٨٩] ولهذا يختار هاتين الروايتين اللتين يعدهما أكثر الروايات تمثيلا لهذه الظاهرة.

فى رواية «وردية ليل» يأخذ د. فضل فى متابعة مشاهد حركة الأحداث من الخارج وهو ما يميز الأسلوب السينمائى. فالسينما كما يقول: فن يكرس سلطة المكان على الزمان، فهو يعتمد على الفضاء البصرى وتحريك المشاهد فوق سطح منظور [ص١٩٢] على أن الزمن نفسه - كما يقول - يتم التعبير عنه بطريقة بصرية. وهكذا يتجسد فى الأسلوب السردى للرواية خاصية البعد السينمائى المعتمد على السطح فى التجسيد وعلى المكان فى تقديم الزمان (ص ١٩٦) وهذا مايأخذ د. فضل فى رصده فى بنية رواية «وردية ليل». فالرواية - كما يقول تتالف من مجموعة من «الحبات» الصغيرة، التى تتفاوت قليلا فى حجمها. وليس فيها وحدة حدث كلى ولا وقائع متكاملة، بل هى تقدم جملة من المشاهد المتناثرة فى حياة حفنة من الرجال (ص ٢٠٠) والرواية - كما يقول - تتخذ أسلوب الرصد الخارجى المركز الذى يعتمد على التقاط المشاهد وعرضها دون ربط أو تعليق (...) ولكن ثمة تيار خفى يسرى بين هذه الحبات ويجمع عقدها (ص٢٠٠) وهى تدور - كما يقول -«فى إطار زمنى يمتاز بالإبهام والسكينة والحميمية، وهذه الحميمية هى جوهر تيار الرواية ومحور دلالتها الأساسية» وهو يؤكد هذه الدلالة مرة أخرى قائلا: هذا هو لب الرواية، تفجير طاقة الحنُو فى العلاقة بين الشخوص والأشياء وإشعال نور الحياة فى قلبها ببساطة وألفة آسرة (ص ٢٠٠ - ٢٠١).

ونلاحظ أن د. فضل فى هذا الفصل يكتفى بوصف الطابع البصرى المتقطع المتنقل من مشهد لمشهد فى هذه الرواية،مع المقارنة المتصلة بين طريقة بنية الصور والمشاهد بالكاميرا تصغيراً وتكبيراً، ومن منظور واحد إلى أكثر من منظور وبين تحقيق هذه الطريقة نفسها فى بنية الرواية عامة عن طريق الراوى وفى بنية هذه الرواية بوجه خاص، ثم ينتهى فى النهاية إلى تفسير الرواية تفسيراً انطباعياً عاماً.

وفى تقديرى أن الطابع الغنائى الإيحائى فى سرد هذه الرواية الذى يستفيد كثيراً من لحظات الصمت والفراغ، فضلا عن دلالتها الاجتماعية الاحتجاجية العميقة التى تتطلع إلى تغيير، والتى تنعكس كذلك فى بنيتها السردية بشكل رمزى فى بعض الأحيان، أهم من المظهر السينمائى السردى المتقطع فى بنيتها رغم توفر هذا المظهر بغير شك. وما أكثر الروايات التى تستفيد من التقنية السينمائية فى بنيتها فضلا عن أسلوب سردها، وخاصة فيما يتعلق بالفلاش باك، وفى الانتقالات السريعة بين الأوضاع والأمكنة والأزمنة والأشخاص أكثر مما نجده فى هذه الرواية.

وننتقل أخيراً إلى رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم التى تكاد معالجة د. فضل لها أن تبلور منهجه النقدى ورؤيته الفنية والدلاليةعامة.

يؤكد د. فضل منذ البداية على الطابع التسجيلى لهذه الرواية الذى يقيم عالمه المتخيُل - كما يقول - على جذاذات الواقع الخارجى من جانب كما يستمدها من قصاصات الصحف ومن «حياة» أبطاله كما يتمثلهم من جانب آخر [ص٢٠٥] ولهذا فهو يزاوج بترتيب صارم بين وحدات السرد القصصى ووحدات التوثيق الصحفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بتقنية تشكيلية سينمائية محدثة يمكن أن نسميها «الكولاج» [ص٢٠٥].

إلا أن د. فضل يسارع منذ البداية بتقييم قصاصات الصحف التى تحقق لها الرواية هذا الازدواج قائلا: إن المؤلف لا يختار «من نتف الأخبار المشتتة من الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدى السبعينيات والثمانينيات أى منذ بداية عصر السادات (...) سوى أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسى والدينى (...) وكأنه يضع يده فى «مقلب زبالة» ليخرج منه النفايات العفنة ويرصها تحت أنف القارئ» [ص٢٠٧] وهكذا يبدو أن د. فضل لا يقتصر على تحليل الأسلوب السردى للرواية بل يسارع إلى تقييمها تقييماً أيديولوجياً كذلك كما فعل من قبل فى دراسته لبعض الروايات السابقة. ولهذا تكاد دراسة د. فضل لرواية «ذات» أن تتراوح بين نقدما يتّسم به طابعها التوثيقى من تشتّت وتجزىء يفتقد التتابع المنطقى والسببى، مما يكاد يعبر ضمنياً عن رفض عام للمنهج التوثيقى فى الفن الروائى أو على الأقل عدم قبول د. فضل له، وبين التقييم السلبى لهذا التوثيق نفسه وإدانته والتشكيك فى كمال مصداقيته [ص٢٢٠] التى لو صحت المعلومات التى تتضمنها «لكان هذا الوطن فى طريقه الحتمى للدمار الحقيقى» [ص٢٢١] هذا إلى جانب عدم توفر التجانس بين هذا الجانب التوثيقى فى الرواية وجانبها السردى الحكائى. وعلى هذا فرواية ذات - كما يرى د. فضل - لا تقوى على خلق عملية التراتب العضوى المكونة لها، بل ترص الفصول والاستشهادات كما يتراءى لها اعتباطاً، بحيث لا نلمس عملية، التنامى الضرورية فى السرد ووصول إلى ذروة أو ما يشبهها لا بين الأجزاء الخبرية والسردية فحسب وإنما حتى فى صميم تكوين هذه الوحدات ذاتها، وهذا مما يجعل الرواية - على حد تعبيره - مسطحة، قد لصقت أجزاؤها كيفما اتفق، وامتلأت مساحتها بكمية ضخمة من الأصوات المتنافرة دون أن تكون لحناً متعدد الأصوات، اللهم إلا النغم الجنائزى العام [ص٢١٧].

وليس هنا مجال لمناقشة هذا التقييم مناقشة تفصيلية. فالقضية الأساسية التى أشرنا إليها أكثر من مرة هى أن د. فضل يتمسك بمعيار ثابت نهائى فى تقييم الأبنية الروائية يشبه سرير بروكوست فى الأسطورة اليونانية القديمة. وفضلا عن هذا، فإنه بتجاوز حدود الدراسة الأسلوبية السردية إلى التقييم الأيديولوجى. وبصرف النظر عن اختلافنا مع هذا التقييم، فهو يناقض مقدماته المنهجية الأولى.

وأخشى أن الرؤية المعيارية الثابتة للبنية الروائية عند د. فضل، لم تُتح له أن يتبيّن التناسج العميق الإبداعى رغم الثنائية المظهرية فى بنية رواية ذات، فضلا عن عدم تبينه للدور الفاعل الأساسى الذى يلعبه الراوى فى هذه الرواية والذى يضفى على الرواية بعداً ثالثاً دلالياً وجمالياً تركيبياً يسهم فى إثارة جو من التهكم والسخرية، وفى نسج لُحمة البنية الثنائية للرواية.

على أنه برغم هذا الاختلاف بين رؤية د. فضل ورؤيتى للأعمال الروائية التى ضمها هذا الكتاب فإن هذا لا يقلل من الفائدة الكبيرة التى استفدتها من قراءة هذا الكتاب، ومن القيمة الجادة والاجتهاد المخلص لهذا الكتاب الذى يضيف بحق صفحة جديدة إلى تراثنا النقدى العربى المعاصر، ويفتح أفقاً فسيحاً للحوار الفكرى والمنهجى فى حياتنا الأدبية والثقافية عامة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح فضل

محمود أمين العالم والعودة إلى المستقبل

فى كتابه الأخير، الصادر عن دار المستقبل العربى، والمعنون «أربعون عاما من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة» يتجلى أمامنا **محمود أمين العالم** بكل حرارته وعنفوانه، نموذجا للمفكر الحر المناضل الذى يضع ثقافته فى حالة تأهب قصوى دائما ويصوغها رسالة مباشرة لتأسيس الوعى وتنمية طاقات المجتمع وتفجير إمكاناته الإبداعية على كل الأصعدة. فالنقد عنده ليس ممارسة مهنية روتينية، ولا واجبا اجتماعيا يقوم به على مضض وتأفف، شاكيا من مسئولياته ونتائجه، ولكنه مشاركة فعالة منتجة فى الحركة التاريخية للثقافة وإسهام مباشر فى خدمة الإنسان المبدع والمتلقى، بمقدار ماهو مشروع متكامل لتأصيل المعرفة بظواهر الفن والوجود.

واللافت فى هذه الممارسة أنها لم تكفّ لحظة واحدة عن مراقبة الخواص النوعية للأعمال الأدبية حتى وهى تعرضها على أشد المحطات الأيديولوجية صرامة وقسوة؛ إذ تميل دوما إلى العناية بتسجيل منجزاتها الجمالية بحساسية مدهشة، تثبت قدرة **العالم** الفائقة على التجدد الخصب والاستجابة الحيوية لمقتضيات التطور الداخلى لفكره النقدى، والتعامل المرن مع المعطيات الخارجية، بما يحتفظ له دائما بجوهر رسالته وقيمتها الإنسانية والجمالية. وقد تجلى ذلك فى تحولات المصطلح النقدى عنده مع الإبقاء خلال هذه النقلات الكبرى على الوظيفة الأساسية للتحليل النقدى والاهتمام المكثف بالدلالة الأدبية.

ولعل أمانة عنوان هذا الكتاب الأخير، فى التمثيل الدقيق لمادته والإشارة الواضحة للبعد التاريخى فى منظوره، تقدم لنا نموذجا للتحولات المنهجية عند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود أمين العالم، فالكتاب إلى جانب اشتماله على حصاد أربعين عاما من النقد التطبيقى يستخدم مصطلحين تقاسما منهجه وانصبا على السرد العربى بجناحيه القصصى والروائى وهما:

- البنية، وهى التى هيمنت نسبيا على منظوره فى الكتابات الحديثة، وتقع فى واحد وثلاثين مقالا من مرحلة الثمانينيات والتسعينيات.

- الدلالة، وهى التى كانت تستأثر باهتمامه فى المرحلة السابقة التى ينص على امتدادها من الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات، وتشمل أربعا وعشرين مقالة.

ويلاحظ أن الزمن قد عكس ترتيبه قصدا فى الكتاب حتى يتقدم الماضى القريب على الماضى البعيد، لأنه كان يمثل مستقبله وكأن لحظة التجميع فى الحاضر هى التى تقوم بدور البؤرة فى توزيع الأولوية على فصوله، ومن ثم فإن اللحظة الراهنة فى وعى الكاتب والقارئ وطرائق تشكيلها واستراتيجية توجيهها هى التى تكسب أسبقية على ماعداها، مما يشف عن الطابع المستقبلى العميق لدى الناقد.

وقد قدم لهذه المقالات بأربع مقدمات نظرية ضافية كتبت خصيصا فيما يبدو كى تؤطر فكريا لأهم القضايا والمحاور المتعلقة بالسرد، وتحدد موقف الكاتب منها ورؤيته لها فى لون من «إعلان المبادئ»، لكن المشكلة أنه يريد أن يتم «بأثر رجعى» كى ينسحب على الكتابات السابقة، مما يخلق توترا حتميا بين متصديات اليوم والأمس، ويخلق نسبة واضحة من المفارقة الضرورية بين نظر الآن وتطبيق الماضى، ويلاحظ على هذه الفصول النظرية أمران:

أحدهما: أنها مواجهة عارية وشجاعة لقضايا نقدية عارمة، فهى أشبه بالمصارعة الحرة لمشكلات معرفية كبرى فى الفكر النقدى الحديث، تسقط من حسابها عمدا أسلحة المواجهة وأجهزتها الدقيقة. إنها مناقشة تعمد إلى تغييب المرجعيات النظرية الكبرى لمقولاتها المتراكمة والمتراكبة، فلا تشير إلى أى مصدر بالتفصيل، ولا تحاول الاستئناس بأية منظومة منهجية مسماة فى تاريخ النقد العالمى إلا لماما وبشكل مدمج وموجز، فهى عندما تتحدث عن علاقات الزمن والتاريخ مثلا، أو عن الخطاب والواقع والأيديولوجيا تغض الطرف عن عشرات ومئات الكتب والمقالات فى كل لغات العالم، ومنها العربية بطبيعة الأمر، ودون أن تكف عن امتصاصها وتمثلها واستخراج أفكارها ومبادئها رحيقا مصفى خالصا، فهل تعمد إلى ذلك حفاظا على التجانس التام مع الفصول التطبيقية، حتى لا يلاحظ القارئ فرقاً واضحاً بين النظرية والتطبيق، أم أنها تصر على اختيار الطابع الصحفى العام للكتابة المتمثلة فى شكل المقال وإن توجهت رأسا إلى الكتاب دون الصحيفة أو المجلة؟ أيا ما كان الأمر فإن تغييب هذه المرجعيات يعد موقفا من المؤلف مضادا للأكاديمية وأسلوبها فى البحث العلمى أو مجافيا له على أقل تقدير.

الأمر الثانى - وهو مترتب على الأول - أن ثمة انهمارا وتدفقا فى أسلوب هذه الفصول يفوق المعتاد فى لغة الكتابة النقدية المعاصرة.ويبدو ذلك فى سيل من النعوت المتلاحقة يجرف القارئ وهو يطالعها، وفى كمية ضخمة لا نظير لها من المعطوفات التى تفوق قدرة أى تعبير أدبى على الاحتواء أو التنظيم والتماسك. وكأن ثراء المرجعية التى يحجبها الكاتب عمدا عن هذه المقدمات النظرية قد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انفجر ودمر حدود التعبير فى هذين المظهرين لأسلوبه. نرى ذلك ماثلا فى قوله عن الرواية:

«لم تصبح مجرد سرد أدبى للتاريخ الموضوعى فى بنيته الحديثة الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعى الوجدانى المتخيل لهذا التاريخ الحدثى، الذى يتجاوز هذه المظاهر الحديثة الخارجية ليغوص فى أعماق ما يدور، فى ماوراء وفى باطن، وفيما بين الأفراد والجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية والعامة، الذاتية والجماعية، ومن مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات وإرادات وأيديولوجيات وأفكار وقيم ومواقف ولغات وتناقضات وصراعات وأزمات ومؤامرات وتداخلات وتمايزات وعوامل وأسباب وشروط وأوضاع نفسية واجتماعية وقومية وعالمية وكونية ومكتشفات جغرافية وعلمية وتكنولوجية وإمكانيات وتجاوزات ظاهرة أو كامنة، ومايجمعها وما يفرقها من أزمنة وأمكنة ومصالح».

والحقيقة أن سيل النعوت والمعطوفات يحجب أكثر مما يكشف ويربك قبل أن يفصل. لأنه يريد أن يجمع فى نفس واحد ما اختزنه الكاتب من عناصر تم تحليلها وإبراز تفاوتها واختلافها فى الأهمية فى مصادر عديدة، فتأتى كلها مسوقة على قدم المساواة، مما يفقدها تراتبها الأصيل.

أما الملاحظة الثالثة الناجمة عن البنية الزمنية المعكوسة لهذه المقدمات النظرية فهى مفارقتها الواضحة للتطبيقات العملية المتمثلة فى الدراسات القديمة والوسطى، بل والحديثة أيضا.

فعندما نقرأ الكلام النظرى الجميل عن العلاقة بين الواقع المتخيل والمعيش، والذى ينتهى فيه الكاتب إلى صياغة بليغة جدا عندما يقول:

«الخطاب الروائى ليس تشكيلا لأيديولوجية، بل هو أيديولوجية نابعة من تشكيل» وحين نعرض هذا الموقف المتقدم نحو شكلانية إنسانية دالة على جميع كتابات مرحلة الخمسينيات والستينيات نجد حجم الهوة الفادحة التى تمثل رحلة عمر **العالم**، ودلالة نضجه وتاريخية تفكيره وقدرته على اقتراف التحولات الكبرى فى مساره الفكرى والعملى.

بل أننا عندما نقيس هذه الصياغة ذاتها بالفقرة الأخيرة - المتوازنة - لتلك المقدمات النظرية نجد الاختلاف بيّناً بينهما إذ يقول:

«إن الدراسات اللغوية والبنيوية التى تقتصر فى دراستها للإبداع الأدبى على الوصف السكونى لعناصره الداخلية سواء بسواء كالدراسات المضمونية التى تقتصر على استخلاص الدلالات الفكرية والاجتماعية الخارجية للإبداع الأدبى، هى دراسات لاترتفع إلى حقيقة هذا الإبداع. وما أصدق الباحث السوفيتى «**لوتمان**» فى قوله فى نهاية كتابه «بنية النص الفنى» بأن النص الفنى «يكاد يكون من طبيعة النسيج الحى نفسه، لا كاستعارة أو تشبيه بلاغى وإنما كحقيقة علمية» فبالرغم من هذا التطور المتوازن فى فكر **محمود أمين العالم** النقدى إلا أن التسوية بين الشكلانية والمضمونية فى التطرف غير عادلة، لأن الأولى لا يمكن أن تلغى الدلالة الداخلة حتما فى التشكيل، بينما يكاد الاتجاه المضمونى يلغى البنية الفنية ويقفز عليها، كما أن موقف «**لوتمان**» الذى يشير إليه الكاتب يندرج فى منظومة سيميولوجية كبرى يتفادى **العالم** تسميتها وتحديد عناصرها، فإذا ماعمد إلى استكمال الإطار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النظرى لتصوره عن تطور الرواية العربية أخذ يرسم لوحة تاريخية غنية بالمعلومات، لكن علاقتها ضعيفة جدا، إن لم تكن معدومة، بالحديث عن الأشكال والأبنية الفنية التى تقدم دلالاتها، إذ إن رصد هذه التحولات الشكلية واستخراج دلالاتها أمر فى غاية العسر والمشقة، مما يجعلنا نشهد فى صفحات قليلة كيفية تراجع البحث العلمى وتسلط الكتابة الأيديولوجية بالرغم من صاحبها.

مشاهد نموذجية:

نظرا لاستحالة الإلمام فى مقال واحد بأبرز الخواص المنهجية لكتاب يتضمن قرابة ستين بحثا ومقالة، يصبح من الضرورى اجتزاء بعض المشاهد النموذجية والإشارة الخاطفة إلى دلالتها. وأول شىء يستوقفنا فى الدراسات التطبيقية هو اعتمادها شكليا على إطار يلتزم «بحدود المقالة» ومدى مايمكن أن تتسع له من فضاء يسمح بتحقيق مشروعها الفكرى والجمالى بطريقة تحليلية؛ إذ إنها محكومة بحيز قصير/ عدة صفحات، وضرورات عملية من مقتضيات التوصيل الإعلامى. ومحكومة إلى جانب الفضاء المكانى بالبعد الزمنى للمرحلة التى نشرت فيها والوسيط الإعلامى الذى انتقلت عبره، وكل ذلك يمثل شروطا يبدو أنها خارجية لكنها تدخل فى تصميم المقالة وتكييف مادتها وتحديد نوعية اللغة المستخدمة فيها؛ أى أنها هى التى تحدد بنيتها فعلا.

فإذا تعرض الكاتب فى مقال محدود مثلا للجزء الأول من «مدن الملح» **لعبد الرحمن منيف**، لم يكن بوسعه أن يقول شيئا ذا بال عن بنيته وشكله وأسلوبه وأصبح مرغما على الاكتفاء بعدة إشارات موجزة لعالمه وأحداثه وشخوصه ودلالاتها العديدة، الأمر الذى يغريه بتوضيح مضمونه واختزال الحديث عن لغته إلى أقصى درجة، فإذا أضيف إلى ذلك تسلط الفكرة الأيديولوجية على منظور المقال ومحاولة إسباغ الصبغة الاشتراكية على الرواية، كانت القراءة النقدية مع نفاذها غير مقنعة.

بيد أن هذا النموذج ذاته يجعلنا نتوقف عند خاصية أخرى لدى **محمود أمين العالم** هى حرصه على ممارسة دوره النشط كناقد عربى يدرك أن الإبداع مرتبط بشروط اللغة والثقافة، وأن المتغيرات المحلية من قطر عربى إلى آخر - على أهميتها التاريخية - لا تفضى إلى تفتيت البنية الكبرى للإبداع العربى التى تتشكل طبقا لأبعد نقطة يصل إليها ويمارس تأثيره فى صناعة الوعى بالذات تجاه الآخرين. هذا البعد القومى للأدب نجده متمثلا فى الكتاب بشكل متوازن قد لايترجم فى التعادل الكمى؛ إذ إن شروط المعايشة والتواصل داخل الوطن الواحد تحول عمليا دون ذلك، فعدد القراءات النقدية للإنتاج غير المصرى تصل إلى خمس عشرة قراءة بواقع ٢٥٪ من المجموع، وإنما تتمثل بشكل أكثر جدية فى اختيار الأعمال الهامة المكونة للوجدان القومى والتى تشكل إضافة نوعية للإبداع فيه، فلا تكاد تغيب عن هذه الصفحات أسماء كبار المبدعين فى المشرق العربى على وجه الخصوص.

على أن بعض هذه القراءات للإنتاج الروائى العربى لم تحدث أثرها المنشود فى تحويل الأسماء التى دارت حولها إلى ما تستحقه من تداول بين القراء بفعل صعوبات التوزيع والانتشار وغلبة الحواجز القطرية، وقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتنتنى حقا طريقة مقاربة الأستاذ **العالم** لرواية **حيدر حيدر** «وليمة لأعشاب البحر» خاصة فى المقال الثانى بعد مقال التحليل الأيديولوجى المضمونى الأول؛ إذ توقف الناقد عند ثلاثة رموز هى: الطيور والأطفال والبياض، وربطها بشكل بالغ الذكاء بالحقل الدلالى المثالى المسيطر على رؤية الكاتب فى مقابل العناصر السلبية المضادة للانطلاق البرىء الجميل، والمتمثلة فى الفساد والقيود والقبح. واستنتج من ذلك غلبة هذه المنظومة المثالية عليه بطريقة غير جدلية مفارقة لطبيعة الواقع وتعقد علاقاته.

والواقع أن هذا التحليل على قلة توظيفه للمصطلحات البنيوية ووقوفه عند حدود رصد المفردات اللغوية فحسب قد مضى عمليا فى استثمار هذه المعطيات الأسلوبية كى ينفذ منها إلى طبيعة التشكيل البنيوى للعلاقة الحميمة بين مستويات الدلالة الروائية، مما يعد نموذجا بليغا لقدرة **محمود أمين العالم** على استكناه العوالم الروائية وعلاقاتها بالأبعاد اللغوية للأسلوب، حتى مع عدم استخدامه لتقنيات التحليل السردى المتصلة برصد تعالق أبنية الزمان والمكان والصيغ وانبثاق الرؤية الفنية منها، فالناقد ينفذ ببصيرته الشخصية إلى هذا التلاحم دون تحديد الإجراءات العلمية التى اتبعها بحدسه.

أما المشهد الأخير الذى نحب أن نتوقف عنده قليلا فهو ينتمى إلى مجموعة المقالات النقدية التى كتبت فى الخمسينيات، والحق أن مجرد الإقدام على جمعها ونشرها اليوم بجوار الحصاد النقدى الأخير يعد مغامرة خطيرة تدعو للإشفاق والحذر، لأنه يتعين علينا أن ننظر إليها اليوم بأثر رجعى من منظور تاريخى، لنتوقع منها إجابات عن الأسئلة التى كانت مطروحة يومها، ونشم منها عبق تلك المرحلة الخصبة المفعمة بالحماس والإحباط والرغبة فى صناعة مشروع وطنى قومى عظيم، ومهما كان قدر المرارة والحنو الماثلين فى وعى قارئ اليوم وهو يستعيد أحلام الأمس فقد يسعده أن يتذكر ماكان يردده **طه حسين** حينئذ من قول الشاعر العربى القديم:

منى إن تكن حقا تكن أعذب المنى

والا فقد عشنا بها زمنا رغدا

وعندما نقرأ المقال الأول من هذه المجموعة، ونجد المؤلف يذيله بملاحظة شارحة تحدد تاريخ كتابته فى ٢٢ يوليو ١٩٥٦ أى قبيل تأميم قناة السويس - يصبح الحديث عن مجموعة «الأنفار» القصصية وعن **محمد صدقى** كاتبها تعلة لأحاديث أخرى متعالقة بها. وتتداخل الرؤى أمامنا اليوم حتى تبرز من دخانها صورة **محمود أمين العالم** كما كان دائما، رائيا، بصيرا، معلما وحنونا، ناقدا ومحللا، يمكن أن تختلف معه فى كل مقولة يرددها، تنقدها أو تنقضها لكنك لابد أن تشهد له بالصدق والاقتدار وتحويل النقد من عصا المعلم ومناورة الصحفى إلى استراتيجية الملاح الذى يسهم فى توجيه سفينة الفكر وقيادتها دون أن يفقد قدرته على التلذذ بحبات الماء وأشعة الشمس على سطح البحر.

جوناثان كلر
ت: السيد إمام

شعرية الرواية

إن المرء ليقتفى أثر الأسود فى الأبيض

مالارميه

يعتبر «جوناثان كلر» من أهم الباحثين المعاصرين المتخصصين فى النقد البنيوى والدراسات اللغوية والأدبية المقارنة؛ تخرج «كلر» فى هارفارد وقام بالتدريس فى كمبردج وغيرها من جامعات أوربا وامريكا؛ وقد أصبحت أعماله عن البنيوية والتفكيكية من الكتابات التقليدية التى رادت الطريق وأصبحت من المراجع الأساسية المعتمدة، ويأتى على رأس هذه الأعمال كتابه Structuralist Poebics الذى نقدم اليوم ترجمة الفصل الختامى فيه بعنوان Poetics of the Novel الذى يمكن ترجمته تجوزا بـ (شعرية الراواية)، وبالنظر إلى طول الفصل فقد رأينا أن ننشره على ثلاث حلقات متتالية.

إن «الرواية» كما كتب **فيليب سوليز** Philippe Sollers «هى النوع الذى يفصح فيه المجتمع عن نفسه». وتعمل الرواية، اكثر من أى شكل ادبى آخر، وربما اكثر من أى نمط آخر من أنماط الكتابة، بوصفها النموذج الذى يتعرف فيه المجتمع على نفسه، والخطاب، الذى فيه، ومن خلاله، تستنطق العالم. وهذا، بدون شك، هو السبب الذى حدا بالبنيويين إلى تركيز انتباههم على الرواية. إن الرواية هى الشكل الذى يمكنهم بفضله، دراسة السيرورة السيميوطيقية بسهولة، فى نطاقها الأكمل، أى خلق العلامات وتنظيمها، ليس فقط بهدف إنتاج المعنى، وإنما أيضا بغرض إنتاج عالم إنسانى محمل بالمعنى. ذلك أن العرف الرئيسى الذى يحكم الرواية - والذى يحكم تلك الروايات التى تتصدى لخرقه - هو توقعنا بأن الرواية سوف تقوم بخلق عالم ما. ويجب أن يتم تأليف الكلمات بالطريقة التى يبرز بها، عبر نشاط القراءة، نموذج العالم الاجتماعى، والشخصية الفردية، والعلاقات التى تربط الفرد بالمجتمع، وربما، وهذا هو الأهم، نوع الدلالة التى يمكن أن تنطوى عليها مظاهر العالم هذه. ويواصل **سوليز** «إن هويتنا ترتكز على الرواية، وعلى ما يعتقده الآخرون بشأننا، وما نعتقده بشأن أنفسنا والكيفية التى تتشكل بها حياتنا ككل، بطريقة لانحسها. كيف يرانا الآخرون، إن لم يكن فى

صورة شخصية فى رواية؟»[1] إن الرواية هى الوسيط السيميوطيقى للمعقولية Intelligibility

القرائية، واللاقرائية Lisibilité, Illisibilié

إن الطريقة التى تسهم بها الرواية فى إنتاج المعنى، يمكن أن تكون كافية فى حد ذاتها، لكى تغدو موضوعا جديرا بالبحث، سوى أن ارتباط الرواية عرفيا بالمجتمع خلافا لما يحدث فى الشعر، هو نفسه ما يمنحها نطاقا من الوظائف النقدية التى أثارت اهتمام البنيويين، ربما على نطاق أوسع. ولأن القارئ، يتوقع، بالدقة، أن يكون قادرا على التعرف على عالم ما، فإن الرواية التى يقرؤها، تغدو فضاء «تتفكك» فيه نماذج المعقولية، ويتم تعريتها وتحديها. وفى الشعر، يتم استعادة الانحرافات عن مبدأ الاحتمال Vraisemblance بسهولة باعتبارها استعارات يتعين ترجمتها، أو لحظات موقف رؤيوى أو نبوئى. أما فى حالة الرواية، فإن التوقعات التقليدية، تجعل من مثل هذه الانحرافات شيئا أكثر إرباكا، وهى من ثم التى تجعلها أكثر فاعلية من ناحية طاقتها الكامنة. وهنا وعلى حدود المعقولية، يغدو النشاط البنيوى مركزيا. ويبدأ **بارت** مناقشته **لبلزاك** فى S/Z، بتمييز بين النصوص القرائية والنصوص اللاقرائية، أى بين النصوص المعقولة طبقا للنماذج التقليدية، وتلك التى يمكن كتابتها، (النصوص الكتابية) والتى لا نعرف بعد، كيف نقرؤها[2] وبرغم أن تحليل **بارت** نفسه يوحى بأن هذا التمييز لا يمثل بذاته طريقة مفيدة لتصنيف النصوص، - إن كل رواية «تقليدية» مهما تكن قيمتها، سوف تقوم بنقد، أو على الأقل بفحص نماذج المعقولية، وكل نص راديكالى يمكن أن يكون قرائيا ومعقولا من وجهة نظر ما - فإنه يشير بالفعل، على الأقل، إلى ملاءمة نشاط المعقولية وخصوبتها بوصفها مركزاً لتحليلاتنا. وحتى عندما لا تنشغل الرواية صراحة بتقويض أفكارنا عن التماسك والدلالة، عبر استخدامها الخلاق لهذه الأفكار، فإنها تشارك فيما كان يمكن **لهوسرل**/ Husserl أن يدعوه «تنشيط نماذج المعقولية» ما نسلم بأنه طبيعى، ليتم تقديمه للوعى وكشفه باعتباره سيرورة وبناء Construct وإذا ما توفرنا على النطاق المتاح لنا من روايات، فسوف يغدو أمراً بالغ الغرابة، أن نتمكن من تجنب الاعتراف، حتى فى حالة قراءة نصوص ما قبل القرن العشرين، بأن هذه الروايات، تتضمن، وتضطرنا إلى، نشر نماذج مختلفة من الشخصية Personality والعلية والدلالة. وحتى عندما لا تتشكك الروايات نفسها فى النماذج التى تعتمد عليها، فإن تنوع النماذج التى سوف يواجهها القارئ يؤدى وظيفة نقدية وذلك بإثارته للمقارنة والتأمل.

لقد غدا التمييز بين النص القرائى، والنص اللاقرائى، بين الرواية التقليدية «البلزاكية» من ناحية، والرواية الحديثة من ناحية أخرى (والتى يشار إليها عادة بالرواية الجديدة) بين - وهذا أحدث تجسيداته - ما يدعوه **بارت** نص اللذة Text de Plaisir ونص المتعة Text de Jouissance مركزيا جدا بالنسبة لعمل البنيوى فى الرواية، بحيث، برغم فائدته فى توجيه الاهتمام إلى التركيز على صيغ النظام Order والمعقولية، يهدد بتأسيس تعارض مشوه، يمكن له أن يعوق عملنا فى الرواية بشكل خطير. إن **بارت** نفسه يعترف، ضمنيا، لحسن الحظ، بأن هذه المفاهيم، مفاهيم وظيفية، أكثر منها فئات للنصوص. ويلاحظ **بارت**، أن البعض سوف يبدو كأنه يرغب فى نص حداثى تماما ولا قرائى بشكل صريح «نص بلا ظل»، «منبت الصلة بالأيديولوجيا المهيمنة» إلا أن نصا كهذا سوف يغدو «نصا بلا خصوبة، أو إنتاجية، نصا عقيما» «بلا فاعلية» إن النص، يتطلب ظلا - شيئا من الأيديولوجيا، وبعضا من المحاكاة، وموضوعا ما - إنه يتطلب على الأقل جيوبا، وخطوطا، واقتراحات من هذا النوع: يتطلب الهدم، طريقة لتوزيع الضوء والظل[3]. وعلى العكس، فإن النص القرائى أو التقليدى لا يمكن أن يكون واضحا ومعقولا تماما دون أن يكون عقيما. إن على هذا النص أن يتحدى القارئ بطريقة ما تؤدى إلى إعادة قراءة النفس والعالم. ويستشهد **ستيفن هيث** Stephen Heath عند تصديه لمناقشة الرواية الجديدة التى ينظر إليها باعتبارها قطيعة جذرية مع الرواية «البلزاكية»، بدعوى **ميشيل بوتور** بأن الرواية الجديدة تكشف العالم، من خلال ممارستها الكتابية، بوصفه سلسلة من أنظمة التمفصل «إن نظام التدليل داخل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إطار الكتاب، سوف يكون صورة لنظام المعانى الذى يتم اصطياد القارئ داخله فى حياته اليومية». [٤] غيران كل البيانات التى وجهت للدفاع عن الرواية، قد افترضت بالطبع، وجود علاقة من هذا النوع: «إن المعانى التى نخبرها عند قراءة رواية ما، ذات علاقة بحياة القارئ نفسه، وتمكنه من النظر إلى هذه الحياة بطرق جديدة» والرواية الراديكالية، برغم كل تعارضها مع نماذج المعقولية، وأنماط التماسك، تعتمد على الاتصال بين النص والتجربة العادية شأنها بالضبط شأن الرواية التقليدية.

وهناك كما يعترف **بارت** طريقتان يمكن لنا النظر بهما إلى هذا التعارض الذى اتخذه البنيويون أداة نقدية رئيسية. ويمكننا القول، بأنه لا يوجد بين النص التقليدى، والنص الحداثى، بين متعة نص اللذة، ونشوة نص المتعة، سوى فرق فى الدرجة. والأخير، ليس سوى مرحلة متأخرة وأكثر حرية من الأول «إن **روب جرييه** لا يعدو أن يكون تطويرا **لفلوبير**. سوى أن بالإمكان القول بأن المتعة والنشوة، بمثابة قوتين متوازيتين لا تلتقيان، وبأن النص الحداثى، ليس تطويرا تاريخيا منطقيا، وإنما اقتفاء لقطيعة أو فضيحة، حتى أن القارئ الذى يستمتع بكليهما، لا يركب داخل نفسه، استمرارية تاريخية وإنما يعيش حالة تناقض، معانيا ذاتا منقسمة»[٥]. غير اننا قد نتقدم خطوة أبعد من تلك التى خطاها **بارت** ونقول بأن الحقائق التى أدت به إلى افتراض هاتين النظرتين تظهر أننا لا نتعامل بالقدر الكافى مع سيرورة تاريخية يحل فيها نوع ما من أنواع الرواية محل نوع آخر، بقدر ما نتعامل مع تعارض كان قائما على الدوام داخل الرواية: توتر بين المعقول والإشكالى. إن الرواية كما تلاحظ **جوليا كرستيفا**، قد ضمت منذ بدايتها الأولى بذور الرواية الضد، وتشكلت فى تعارض مع المعايير المتنوعة[٦]. ومما يلفت النظر بكل تأكيد، هو أن البنيويين عندما يكتبون عن النصوص الكلاسيكية، فإنهم يخلصون إلى اكتشاف الفجوات، والإبهامات، ونماذج الهدم، وملامح أخرى من اليسير بمكان النظر إليها باعتبارها ملامح حداثية على وجه التحديد. والإقرار بوجود استمرارية فى هذا الخصوص، داخل الرواية - بين **فلوبير**، **وروب جرييه**، وبين **ستيرن وسولير** - يضطرنا إلى التخلى عن فكرة المتعة بوصفها نشوة الانزياح التى تحدثها أفعال القطيعة مع المعقولية أو انتهاكاتها.

وإذا ما قمنا بتنظيم مقاربتنا للرواية بهذه الطريقة، فإننا بذلك نواشج بشكل صحيح بين كتابات البنيويين والرواية بشكل كلى، وليس فقط بينها وبين فئة معينة من النصوص الحداثية، ونمركز دراسة الرواية على نماذج التماسك والمعقولية التى تقوم باستخدامها وتحديها. وهناك ثلاثة مجالات أو أنساق فرعية تكون فيها النماذج الثقافية هامة على وجه الخصوص: الحبكة و الموضوعة و الشخصية. وقبل أن نتحول إلى هذه النماذج، يتوجب علينا، مع ذلك، دراسة النظرية البنيوية العامة للرواية بوصفها تراتبًا من الأنساق والأعراف الرئيسية للأعمال التخييلية السردية، التى تحددها هذه المقاربة، والتمييزات والمقولات التى تم استخدامها فى دراسة السرد نفسه.

وبتطبيق مبدأ **بنفنيست** بأن «معنى أية وحدة لغوية يمكن تحديده على أساس قدرة هذه الوحدة على الاندماج فى وحدة من مستوى أعلى» يكون بمقدورنا القول بأن وحدات الخطاب الروائى يجب أن يتم تعيينها بوظيفتها فى بنية تراتبية. «ولكى نفهم نصا من النصوص»، كما يقول **بارت**، فإن علينا:ليس فقط تتبع فك الحبكة، وإنما يعنى أيضا التعرف على المستويات المتعددة، وأنماط العلاقات الأفقية للمتتالية السردية على محور عمودى ضمنى. إن قراءة رواية ما، لا يعنى الانتقال من كلمة إلى أخرى فحسب، وإنما يعنى أيضا الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر.[٧]

وعلى الرغم من ضآلة الاهتمام الذى وجه للطريقة التى ينتقل بها القراء من مستوى إلى آخر، فإن أهمية المستويات فى الأنظمة اللغوية، قد أدى إلى الافتراض بأنه لكى يتم إنجاز تحليل بنيوى فى مناطق أخرى، «فإن علينا أن نميز أولا عدة مستويات وصفية، ونقوم بوضعها داخل منظور التراتب أو الإدماج»[٨] ويمكن النظر إلى أعراف النوع الأول باعتبارها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توقعات حول المستويات وإدماجها، وتكون سيرورة القراءة، بمثابة التعرف ضمنيا على العناصر المنضوية تحت مستوى من المستويات، و تفسير هذه العناصر تبعا لذلك. ويمكن لنا على سبيل المثال، النظر إلى مستويين منفصلين عن بعضهما البعض بشكل واسع: مستوى التفصيلة التافهة، ومستوى فعل الكلام السردى.

عقود السرد Narrative Contracts

إن يكن العرف الرئيسى الذى يحكم الرواية، هو توقع أن يكون القراء قادرين على التعرف على عالم نقوم الرواية بإنتاجه، أو الإشارة إليه، وذلك عبر اتصالهم بالنص، فقد يغدو من الممكن على الأقل، أن نقوم بتعيين بعض العناصر التى تعمل على تعزيز هذا التوقع، وتوكيد التوجه التمثيلى والمحاكاتى للعمل التخييلى. ويتم تحقيق هذه الوظيفة عند أدنى المستويات، بما يكن أن نسميه بـ «الفضالة الوصفية De-scriptive Risidue»، وهى العناصر التى يكون دورها البادى فى النص، هو الإشارة إلى واقع عينى (الإيماءات العابرة والموضوعات عديمة الأهمية، والحوارات السطحية). إن وصف عناصر حجرة، بغير أن يتم إدماجها بواسطة شفرة رمزية أو موضوعاتية (العناصر التى لا تخبرنا بشىء عن ساكن الحجرة مثلا) والتى لا تضطلع بوظيفة فى الحبكة، تنتج مايدعوه **بارت** «أثرا واقعيا»[٩] L'effet de réel: ولافتقاد هذه العناصر إلى أية وظيفة أخرى، فإنها تغدو وحدات إدماجية عبر الإشارة «نحن الحقيقيون We are the real» ويغدو التمثيل الخالص للواقع من ثم، كما يقول **بارت**، مقاومة للمعنى، ومثالا للـ «وهم المرجعى» الذى يغدو معنى العلامة تبعا له لا شىء أكثر من مرجعها.

وتؤكد عناصر من هذا النوع، العقد المحاكاتى، وتطمئن القارئ بأن فى إمكانه أن يؤول النص باعتباره عن عالم حقيقى. ويمكن بالطبع، زعزعة هذا العقد، وذلك بإغلاق سيرورة التعرف، ومنع القارئ من الانتقال من النص إلى عالم ما؛ وإرغامه على قراءة النص بوصفه موضوعا لفظيا مستقلا. سوى أن مثل هذه الفعاليات تغدو ممكنة فقط، بفضل العرف الذى تحيل إليه الروايات. إن وصف **روب جرييه** الشهير لشريحة الطماطم والذى يخبرنا أولا، أنها تامة، ثم، معيبة، يلعب على حقيقة أن هذا الوصف يبدو أولا وكأنه ذو وظيفة مرجعية خالصة، يتم زعزعتها عندما تقدم الكتابة إيهامات، وبذا ترفع اهتمامنا بعيدا عن موضوع مفترض، نحو عملية الكتابة ذاتها. [١٠] أو، مرة ثانية، فإن وصف الطقس فى الفقرة الافتتاحية من رواية **روب جرييه** «فى المتاهة» يبدو فى البداية، وكأنما يؤسس سياقا (أنها تمطر بالخارج) سوى أنه عندما تقوم الجملة التالية بتقديم تناقض (الشمس ساطعة بالخارج) فإننا نضطر إلى إدراك أن الحقيقة الوحيدة المعنية، هى حقيقة الكتابة نفسها، التى تستخدم، كما يقول **جان ريكاردو**، مفهوم عالم لكى تعرض قوانينه الخاصة.

وإذا لم يتم غلق سيرورة التعرف على هذا المستوى، فسوف يفترض القارئ من ثم أن النص يشير إلى عالم يمكن له تعيينه، والذى يحاول بعد أن يتم له تمثله، العودة منه، إلى عالم النص لكى يؤلف، ويخلع المعنى على ما قام بتعيينه. ويمكن زعزعة هذه الحركة الثانية، فى دائرة القراءة، إذا ما قام النص بتناسل مفرط للعناصر التى تبدو وظيفتها مرجعية خالصة. إن تعديد الموضوعات التى تبدو غير محسومة بفعل غرض موضوعاتى؛ أو وصفها يمكن القارئ من التعرف على عالم، غير أنه يمنعه من تأليفه، ويتركه بصحبة معان منقوصة أو غير كاملة تنطبق برغم ذلك على العالم أو خبرته الخاصة، بفضل تعرف قبلى. إن السمة الأساسية لخطاب «واقعى» حقيقى، أو مرجعى ، هى كما يقول **فيليب هامون**، إنكار القصة أو جعلها مستحيلة، وذلك بتقديم «خواء موضوعاتى»[١١]. تأمل، مثلا، وصف **فلوبير** للمشهد الذى يواجه بوفارى، وبيكوشيه، عندما ينهضان، ويحدقان خارج النافذة، فى أول صباح فى منزلهما الريفى الذى حصلا عليه حديثا:

أمامهما مباشرة، كانت الحقول. وعلى اليمين، كان مخزن الحبوب وبرج كنيسة. وعلى اليسار، حاجز من شجر الحور، وممران رئيسيان على هيئة صليب، يقسمان الحديقة إلى أربعة ممرات، وكانت الخضراوات مرتبة فى أحواض تصعد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

منها هنا وهناك، أشجار صنوبر قزمية، وأشجار فاكهة مشذبة، وعلى أحد الجانبين، طريق معرش، يؤدى إلى كوخ ريفى. وعلى الجانب الآخر، جدار يحمل تعاريش. وفى الخلف، سياج مشبك ينفتح على الريف. وخلف الجدار، بستان. ووراء الكوخ الريفى،أجمة، وخلف السياج المشبك ممرصفير. (الفصل الثانى)

ويصعب اكتشاف هدف «موضوعاتى» Thematic خلف هذا الوصف. إن الجمل تقودنا عبر حديقة، وتكشف لنا فى نهاية مغامرتها عن بستان، وأجمة، وممر صغير. هوس من الدقة ينتج خواء موضوعاتيا، ويغلق منافذ المفاهيم، يبدى **فلوبير** سيطرته على ما يدعوه **بارت** لغة الأدب غير المباشرة: «إن أفضل طريقة تغدو بها اللغة غير مباشرة، هى أن تحيل بشكل ثابت ما أمكن، إلى الأشياء ذاتها، عوضا عن إشارتها إلى مفاهيم هذه الأشياء، ذلك أن معنى أى موضوع دائما ما يومض، وليس الفكرة ذاتها»(١٢) وينتج **فلوبير**، اعتمادا على هذه الوظيفة المرجعية، أوصافا تبدو وكأنما تم تقريرها فقط بفعل رغبة فى الموضوعية، تقود القارئ من ثم إلى إنشاء عالم يتعامل معه بوصفه واقعيا، ويجد مشقة برغم ذلك فى القبض على معانيه.

ويمكن التأكيد على الوظيفة المرجعية عن طريق التفاصيل الوصفية. إلا أنها ترتكز إلى حد كبير أيضا، على زاوية السرد التى يقوم النص بتضمينها. إن صعوبة قراءة رواية مثل «عدن، عدن، عدن Eden, Eden, Eden» **لبيير جيجوتا** Pierre Gugotat يعزى فى جانب منه إلى أننا غير قادرين على تعيين أى راو، ولا نعرف من ثم أين نضع لغتها. وإذا قرأنا الرواية باعتبارها بيانا لمتحدث حول موقف، سواء أكان هذا الموقف حقيقيا أم متخيلا، فإننا نكون بذلك قد خطونا خطوة باتجاه التعرف عليها.و بدلا من ذلك، فإننا نجد أنفسنا إزاء جملة تستغرق مائتين وخمسا وخمسين صفحة، «كما لو أنها مسألة تمثيل، ليس لمشاهد متخيلة، وإنما لمشهد اللغة ذاتها، حتى أن نموذج هذه المحاكاة الجديدة لا يغدو مغامرات البطل، وإنما مغامرات الدال: ما يحدث له» وهناك مع ذلك عدد قليل من الروايات التى تنتمى لهذا النوع. ويمكننا فى معظم الحالات، أن نقوم بتنظيم النص باعتباره خطابا ذا راو صريح أو ضمنى يحدثنا عن وقائع توجد فى عالم ما. ويزعم **سارتر**، أنه يتم سرد رواية القرن التاسع عشر من وجهة نظر الحكمة والتجربة، ويتم الإنصات إليها، من وجهة نظر النظام Order. وسواء لعب الرواى دور المحلل الاجتماعى، أو دور شخص يلتفت إلى الخلف، فإنه يغدو الشخص الذى دانت له السيطرة على العالم، والذى يقوم بإخبار مجموعة متحضرة من المستمعين بسلسلة من الوقائع التى يمكن الآن تأليفها وتسميتها.(١٣)

وربما كانت هذه هى أبسط الحالات التى يتوحد فيها الراوى مع جمهوره الذى ينضم إليه فى النظر إلى أحداث الماضى، بيد أنه حتى مع غياب الإطار الذى تروى فيه الحكاية بجانب المدفأة، فإنه يمكن لنا، وذلك بفضل ما يدعوه **بارت** «الشفرة التى يتم من خلالها ترميز الراوى والقارئ بفعل القصة ذاتها» تحويل النص إلى اتصال عن عالم يتحدد فى علاقة براو وقارئ. وعلى سبيل المثال، يتم إخبارنا فى (سيلاس مارنر Silas Marner) **لجورج إليوت**، أنه «فى الزمن الذى كانت تطن فيه عجلات الغزل بلا توقف فى المنازل الريفية... كان يمكن مشاهدة رجال شاحبين دون الحجم العادى، فى الأحياء القصية وسط الحوارى، أو إلى أسفل فى حضن التلال» إن أدوات التعريف والـ «يمكن مشاهدة » تؤكد موقفاً موضوعيا، يقع على مسافة من الراوى والقراء الذين يتوجب إخبارهم أنه فى هذا الزمن، كان من السهولة بمكان إلصاق تهمة الشعوذة بأى إنسان غير عادى. وفى الوقت الذى تبدأ فيه صورة الراوى فى الظهور، يتم رسم ملامح القارئ المتخيل. ويقوم السرد بالتأشير لمايرغب القارئ فى أن يروى له، والطريقة التى كان يمكن أن يستجيب بها، وأى الاستدلالات أو الروابط التى يفترض قبوله لها. وبناءً عليه، فإن الجمل التى ترد فى (عمدة كاستربردج) والتى تؤكد على موضوعية المشهد تشير إلى ما كان يمكن للقارئ مشاهدته فى حالة تواجده بالمشهد (والغريب حقا، فيما يتعلق بتقديم هذا الزوج من البشر، الذى كان حريا بجذب انتباه أى مراقب عرضى، اللهم إلا إذا كان راغبا عن الالتفات له، هو الصمت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التام الذى احتفظ به): هناك محاولات لتأسيس واقعية المشهد، وذلك من خلال استخلاص المعلومات منه، كما لو أن الراوى لا يتمتع بأية معرفة خاصة، وإنما مراقب شأنه شأن القارئ:

«وأن الرجل والمرأة كانا زوجا وزوجة، وأبوين للطفلة التى كانت بين أذرعهما، أمر لا شك فيه. فما كان لعلاقة أخرى أن تفسر هذا الجو من الحميمية الذى كان يحيط ثلاثتهم مثل هالة نورانية وهم يهبطون الطريق». (الفصل الأول).

وبالمثل، فإن الرعشات الأسلوبية، ونثر **بلزاك**، يمثلان معا تقريبا، طرقا لاستحضار العقد المبرم مع القارئ وتعزيزه، ويؤكدان على أن الراوى ليس إلا نسخة أخرى أكثر معرفة من القارئ، وبأنهما يشاركان معا فى العالم نفسه الذى تشير إليه لغة الروايات. وتخلق أسماء الإشارة المتبوعة بعبارات الوصل (إنها امرأة من تلك النساء اللائى..، فى يوم من تلك الأيام التى..، الواجهةالمصبوغة بذلك الصبغ الأصفر الذى يضفى على المنازل الباريسية...) مقولات، فى الوقت الذى توحى فيه بمعرفة القارئ الفعلية بهذه المقولات وبمقدرته على التعرف على الأشخاص أو الموضوعات التى يتحدث عنها الراوى. ويعمل المراقبون المجسدون بوصفهم أقنعة للقارئ، ويوحون بالطريقة التى كان يمكن أن يستجيب بها للمشهد الذى يتم تقديمه فى اللحظة الراهنة. «ومن الطريقة التى قبل بها الكابتن مساعدة السائس فى الهبوط من العربة، كان يمكن القول بأنه فى الخمسين من عمره». وتؤكد مثل هذه العبارات أن المعانى المستخلصة من المشهد هى بمثابة ميراث مشترك بين الراوى والقارئ: إنها القابلية التامة للصدق Wholly Vrai-semblable. إن تنورة مدام فوكيه «تلخص الصالون، وحجرة الطعام، والحديقة، وتشى بالمطبخ، وتومئ إلى المقيمين». لمن تقدم هذه الأشياء أو يتم حجبها؟ ليس للراوى وحده الذى يضطلع بمسئولية هذا المركب Synthesis، وإنما للقارئ الذى يفترض، باعتباره شخصا مطلعا على النص الاجتماعى الأكبر، أن يكون قادرا على إقامة مثل هذه الصلات. من المتكلم هنا؟ هكذا يتحدث **بارت** عندما يتم إخبارنا أن «زامبينيلا Zambinella وكأنما روعت...» إن الراوى هنا، ليس هو الراوى العليم. إن ما نسمعه هنا، هو الصوت المنزاح الذى يفوضه القارئ فى عملية السرد.. إنه تحديدا، صوت القراءة.(١٤)

وتغدو الروايات معضلة عندما يكون صوت القراءة غير مسموع. ففى رواية «الغيرة» **لروب جرييه**، مثلا، لا تجرى الأوصاف طبقا لما يمكن أن يلاحظه أو يستخلصه قارئ فى حالة تواجده بالمشهد الموصوف. وهكذا، يغدو من المستحيل تنظيم النص بوصفه تواصلا بين «أنا» ضمنية، و «أنت» ضمنية. يقول **إمبسون**، إن «كل العبارات تقريبا تفترض بهذه الطريقة معرفتك بشىء ما عن الموضوع الذى يجرى تناوله، وليس كل شىء. ويمكن أن تخبرك بشىء مختلف إن كنت تعرف المزيد»(١٥) وعندما ينطلق نص من افتراض عدم تعود القارئ على موائد العشاء المصفوفة - عندما تقدم أوصافا دون اعتبار لـ «نظام الملاحظ» - فإن على القارئ أن يفترض أن نصا كهذا يحاول إخباره بالمزيد، وبأنه يجد مشقة فى اكتشاف ما هو فى الحقيقة «الموضوع المتناول». هناك فائض من المعنى الكامن، ونقص فى «بؤرة الاتصال».

وتفترض الروايات التى تمتثل للتوقعات المحاكاتية Mi-metic، أن ينتقل القراء عبر اللغة، إلى عالم ما. وحيث إنه توجد عدة طرق للإحالة للشىء نفسه، فإن مثل هذه الروايات، تمسح بالتنوع البلاغى. إن راوى **بلزاك** فى «الأب جوريو» مثلا، ينتقل إلى تأمل صريح لحكايته، ولا تكاد صورة «عربة الحضارة» تؤدى إلى تطور استعارى ملائم، داهسة القلوب، ومحطمة إياها، مواصلة «مسيرتها المجيدة»، حتى يتم طمأنتنا إلى أن القصة ذاتها لا تنطوى على أية مبالغة: "Sachez - le ce drame n'est ni une fiction, ni un roman الكل حقيقى". وفى الصفحات القليلة التى تلى ذلك، وبعد وصف على طريقة **ديكنز** لـ «رائحة السكن» الذى يمثل وفرة لغوية يائسة، أكثر منه محاولة فى الدقة، يطمئننا **بلزاك** إلى واقعية مرجعه وعدم قابليته للوصف: ربما أمكن وصفه إذا ما أمكن ابتكار إجراء لوزن الجزيئات الدقيقة المثيرة للغثيان التى تهيؤها الأبخرة المنزلية المميزة لكل ساكن على حدة، سواء كان صغيرا أم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كبيرا. «ويبدو **بلزاك** وكأنه يقول: لا تخدعنك لغتى. إنها لا تعدو أن تكون مجرد إشارة تحيلك إلى عالم ما».

وتقيم نصوص كهذه تمايزاً داخليا بين القصة Story والعرض، بين الموضوع المرجعى، وبلاغة الراوى. لقد احتذى البنيويون نموذج علم اللغة فى استخدام هذا التعارض فى مناقشتهم للروايات، مرتكزين على التمييز الذى أقامه **بنفنيست** «بين نظامين متمايزين ومتكاملين: نظام القصة L'histoire ونظام الخطاب»(١٦). والقول بأن العمل الأدبى هو قصة، وسرد معا، يبدو عادلا من الناحية الحدسية: وعند قراءة Exercices de Style **لريمون كينو** Raymond Queneau مثلا، ندرك أن القصة ذاتها قد تم إخبارنا بها بتسع وتسعين طريقة مختلفة. بيد أن الطريق من التمييز اللغوى إلى التمييز الأدبى، كان مليئا بالمصاعب المدهشة التى تلفت الانتباه إلى بعض المظاهر السردية الطريفة.

لقد أسس **بنفنيست** تمايزه على نظام أزمنة الأفعال: الفرق بين الزمن التام وزمن الماضى البسيط أو المحدد. والزمن الأول (الزمن التام) يقيم اتصالا بين وقائع الماضى، ووقائع الحاضر الذى نتحدث فيه عن واقعة من الوقائع (مثلا: لقد اشترى جون سيارة). وينتمى الزمن التام، شأنه شأن الزمن الحاضر للنظام اللغوى للخطاب، من حيث أن مرجعه الزمنى، ينصب على لحظة الكلام، بينما ينصب مرجع الماضى البسيط على لحظة الحدث (١٧) والتمييز الحاسم، هو الذى يقوم بين أشكال تضم إحالة لموقع الخطاب، وأشكال لا تضم مثل هذه الإحالة، ويتم من ثم، استبعاد ضمائر المتكلم وضمائر الغائب من نظام القصة، مثلما يتم استبعاد الإشارات اللغوية التى تعتمد فى معناها على موقع الخطاب (الآن، هنا، منذ سنتين، إلخ)

غير أن هذا مازال لا يشكل تمييزا بين القصة وطريقة عرضها، ذلك أنه يمكن رواية قصة بصيغة الخبر Histoire، ويورد **بنفنيست** فقرة من رواية «جامبارا» Gambara **لبلزاك** كمثال:

«وبعد أن انعطف فى الرواق، نظر الشاب إلى السماء، ثم إلى ساعته، وصدرت عنه إشارة تنم عن نفاد الصبر. ودلف إلى محل للطباق، وأشعل سيجارا، وواجه إحدى المرايا، وراح يتطلع إلى ملابسه التى كانت أكثر حذلقة مما تسمح به قواعد الذوق فى فرنسا. وعدل من ياقته، وصديريّه المخملى الأسود، الذى تتصالب عليه سلسلة ذهبية كبيرة من تلك السلاسل التى تصنع فى جنوه، ثم ألقى بمعطفه المخملى المبطن على كتفه الأيسر بحركة واحدة، وتدلى من فوق كتفه بطياته البارعة. وواصل السيرة، دون أن يسمح للنظرات التى كان يختلسها إليه المارة بتشتيت انتباهه. وعندما بدأت تضاء انوار المحلات، وبدت له الليلة ظلماء بما فيه الكفاية، شق طريقه نحو ساحة القصر الملكى، أشبه ما يكون بشخص يخشى أن يتعرف عليه أحد، ذلك أنه التزم جانب الميدان، وصولا إلى النافورة، حتى يتسنى له دخول ممر فراو مانتو، محتجبا عن أنظار أصحاب العربات المبتذلة».

وباستثناء فعل واحد فى الزمن المضارع (أكثر مما تسمح به قواعد الذوق فى فرنسا)، فإن هذه الفقرة لا تضم أيا من العلامات اللغوية للخطاب: ويعلق **بنفنيست** «فى الحقيقة، لم يعد هناك حتى راو. لا أحد يتكلم هنا. إن الأحداث تبدو وكأنها تخبر عن نفسها»(١٨)

وربما غدا ذلك صحيحا من وجهة نظر لغوية. لكن قارئ الأدب، سوف يكون قد تعرف على صوت سردى: «سلسلة ذهبية كبيرة من تلك السلاسل التى تصنع فى جنوه» التى توحى بعلاقة تضامن ومعرفة مشتركة بين الراوى والقارئ.. «أشبه ما يكون بشخص يخشى أن يتعرف عليه أحد، ذلك أنه..» التى تمنحنا راويا يستقرئ حالة ذهنية من فعل ما، مفترضا بأن القارئ سوف يقوم بقبول الصلة كما يصفها. وبافتراض إمكان فصل القصة عن كل الإشارات المتعلقة براو شخصى، فسوف يتوجب علينا حينئذ، أن نستبعد، كما يقول **جينيت**، حتى أتفه الملاحظات العامة أو الصفات التقييمية، وأكثر المقارنات حذقا وفطنة، وأكثر الصلات المنطقية ضآلة، وربما «أقلها ترابطا من الناحية المنطقية، والتى تنتمى جميعها للخطاب أكثر من انتمائها للقصة»(١٩)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويقول **تودوروف** إن **بنفنيست** قام بتعيين «ليس فقط خصائص نمطين من أنماط الكلام، وإنما أيضا، مظهرين مكملين لأى فعل من أفعال الكلام» (٢٠). وبرغم أن هذا قد يبدو وكأنه محاولة مراوغة للإمساك بالعصا من منتصفها، ورفض دراسة ما ينطوى عليه التمييز حقيقة، فإنه يمثل تعليقا مناسبا إلى حد ما. إن بإمكاننا أن نميز - فى صيغتين لغويتين - جملا تتضمن إحالات لموقع الخطاب، وذاتية المتحدث، وجملا تخلو من هذه الإحالات. بيد أننا نعرف بالمثل، أن أية متتالية هى تقرير وفعل للخطاب فى ذات الوقت. ومهما جاهد نص من النصوص لكى يكون قصة خالصة، طبقا لمعايير **بنفنيست**، فإنه سيظل مشتملا على الملامح التى تميز موقفا سرديا معينا. إن الماضى البسيط نفسه يعمل بوصفه العلاقة الشكلية لما هو أدبى (من حيث يتم استقصاؤه عموما فى أفعال الكلام) «ويدل ضمنا على عالم مبنى، مفصل، ومنسلخ، ومختزل إلى خطوطه الدالة» وليس حقيقة مفتوحة كثيفة ومضطربة يتم الإلقاء بها أمام القارئ. فإذا ما أعلن النص «خرج الماركيز لمدة خمس ساعات» فإن الراوى يكون قد ابتعد مسافة لكى يمنحنا واقعة خالصة عارية من كل كثافتها الوجودية. ولأن الرواية تستخدم هذا الشكل، كما يقول **بارت**، فإنها تحول الحياة إلى كثافة، والديمومة إلى زمن موجه ذى معنى (٢١) وفضلا عن ذلك، فإن التنوع الهائل فى الشخصيات الروائية، ينتج عن الاختلافات فى درجة المعرفة أو الدقة فى الوصف. قارن: «أشعل سيجارة» و «بعد أن أخرج أسطوانة رفيعة بيضاء من الصندوق، ووضع أحد طرفيها بين شفتيه، رفع قطعة رفيعة مشتعلة من الخشب على مسافة بوصة أسفل الطرف الآخر من الأسطوانة» وبرغم أن هاتين الجملتين تنتميان إلى عالم القصة طبقا لمعايير **بنفنيست**، فإنهما تنطويان على وصفين سرديين مختلفين، وذلك بفضل علاقتيهما بـ«عتبة الصلة الوظيفية Threshold of Functional Relevance للمستوى الثانى من مستويات الاحتمال.

بيد أن أكثر المعالجات خلطا لآراء **بنفنيست**، هى محاولة **بارت** فى التحليل البنيوى للسرد للتمييز بين سرد شخصى Personal وسرد لا شخصى A personal أما النوع الأول فلا يمكن التعرف عليه، كما يقول **بارت**، فقط بوجود ضمير المتكلم. فهناك حكايات، أو متتاليات تمت كتابتها بضمير الغائب، وهى فى حقيقة الأمر «تجليات لضمير المتكلم» فكيف يمكن حسم هذه المسألة؟ يكفى أن نعيد كتابة المتتالية، مستبدلين ضمير الغائب بضمير الشخص الأول(أنا)، فإذا لم يستتبع ذلك أية تغييرات، فإننا نكون بذلك إزاء متتالية تنتمى للسرد الخاص بالـ شخصى Personel(٢٢)، وبالتالى فإن عبارة «دخل محلا للطباق» يمكن أن تكتب «دخلت محلا للطباق» بينما تغدو عبارة «بدا مسرورا بالمظهر المتميز الذى خلعته عليه بزته» متنافرة إذا ما قمنا بتحويلها إلى «بدوت مسرورا بالمظهر المتميز الذى خلعته على بزتى» والتى توحى براو مصاب بالشيزوفرانيا. إن الأمثلة التى تقاوم إعادة الكتابة «لاشخصية A personal» وهذه، كما يقول **بارت**، هى الصيغة التقليدية للحكى، التى تستخدم نظاما زمنيا مؤسسا على الماضى التام Aorist، والمعقود بها إقصاء المضارع عن المتكلم «فداخل السرد» كما يقول **بنفنيست** «لا أحد يتكلم».

وهذا أمر مثير للبلبلة. فطبقا لمعيار **بنفنيست**، فإن عبارة «دخل محلا للطباق» عبارة لا شخصية، بيد أن **بارت** يجعل منها عبارة شخصية. والملمح الذى يجعل المثال «لاشخصى» طبقا لـ**بارت** هو لمحة «بدا» التى تتضمن حكما من جانب السارد، تجعل من الجملة طبقا لـ**جينيت**، إن لم يكن طبقا لمعايير **بنفنيست** الصريحة، نموذجا للخطاب، أكثر منها مثالا للقصة. لقد قام **بارت** تقريبا بقلب المقولات، فى الوقت الذى ادعى فيه اقتفاءه لنموذج **بنفنيست**. إن ما يحول بين جملة وبين كتابتها بضمير المتكلم هو وجود عناصر تحدد الراوى شخصًا مختلفا عن الشخصية التى ورد ذكرها فى الجملة، ويغدو تحديد الراوى من ثم، عبر مفارقة غريبة، معيارا لصيغة «لاشخصية» من صيغ الخطاب. إن مناقشة **بارت** تشير إلى تعقد «الذاتية» فى السرد، وإلى جدوى التمييز بين حالات لا تظهر فيها وجهة نظر أخرى عدا وجهة نظر البطل (التى يدعوها «شخصية») وتلك التى يشار فيها إلى راو آخر (لا شخصى). سوى أنه لا يمكن تقريبا تبرير هذا التمييز بالإحالة إلى التحليل البنيوى لـ**بنفنيست**. وربما كان علم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللغة قوة بذرية، سوى أن ما تم جنيه، غالبا ما يحمل شبها ضئيلا بما تم بذره.

إن تعيين الساردين هو أحد الطرق الأولية لتطبيع القصة التخييلية. إن العرف الذى يرى أن السارد فى نص من النصوص يتحدث إلى قرائه، يعمل سنداً للعمليات التأويلية التى تتعامل مع الغريب أو مالا ينطوى على دلالة بشكل واضح. والرواية، كما تقول **جورج إليوت**، «وصف صادق للرجال والأشياء بالطريقة التى انعكست بها على ذهنى» ويمكن للقارئ أن يتناول أى شىء شاذ باعتباره نتيجة لرؤية الراوى أو طرحا للذهن. وفى حالة السرد بضمير المتكلم، يمكن قراءة الاختيارات التى لا تخضع لأى تفسير، بوصفها شطحات تجلو فردية الراوى، وباعتبارها أعراضا لهواجسه. غير أنه فى حالة غياب راو يتولى وصف نفسه، فإن بإمكاننا تقريبا شرح أى مظهر من مظاهر النص، بافتراض راو تم تصميم العناصر المعطاة لكى تعكس أو تكشف عن شخصيته. ويمكن بالتالى، استعادة رواية «الغيرة» لروب جرييه، كما فعلت **بروس موريسيت** Bruce Morrissette بافتراض راو محسوس ذى شكوك متطرفة Paranoiac، لكى تتمكن من تفسير بعض تثبيتات السرد، إن بالإمكان تطبيع «المتاهة Dans le labyrinthe» بقراءتها بوصفها كلام راو يعانى من مرض النسيان. ويمكن لنا تفسير أقل النصوص تماسكا بافتراض أنها حديث راو يهذى. وبالإمكان تطبيق مثل هذه العمليات بطبيعة الحال على نطاق عريض من النصوص الحداثية، سوى أن أكثر النصوص راديكالية، تبادر إلى جعل هذا اللون من الاستعادة فرضا عشوائيا للمعنى، وإظهار القارئ على مدى اعتماد قراءته على نماذج المعقولية. إن مثل هذه الروايات، كما أوضح **ستيفن هيث** معجبا، «تغدو مبتذلة تماما عندما يتم تطبيعها،وتظهر القارئ على فداحة الثمن الذى دفعه فى مقابل المعقولية».[٢٣] والكتابة، طبقا لكلمات **بارت** نفسه، تغدو كتابة بحق، فقط عندما تمنعنا من الإجابة على السؤال: من الذى يتكلم؟

ومع ذلك، فقد قمنا بتطوير استراتيجيات قوية لمنع النصوص من أن تكون كتابة. وفى الحالات التى نجد فيها مشقة فى افتراض راو مفرد، يمكننا اللجوء إلى ذلك العرف الأدبى الحديث الذى أرساه **هنرى جيمس**، وغيره من النقاد الكثيرين الذين حذوا حذوه، ونعنى به، وجهة النظر المحددة. فإذا أخفقنا فى تأليف النص برد كل شىء إلى راو مفرد، فبإمكاننا تقسيمه إلى مشاهد أو أحداث صغيرة وإضفاء المعانى على التفصيلات وذلك بمعاملتها بالطريقة نفسها التى تمت بها ملاحظتها من قبل شخصية كانت حاضرة وقتئذ. ويمكن النظر إلى هذا العرف بوصفه استراتيجية الخندق الأخير لأنسنة الكتابة وجعل الهوية الشخصية، بؤرة النص. وتجدر الإشارة إلى أن المؤلفين الذين يقرءون عادة بهذه الطريقة، هم أولئك المؤلفون من أمثال **فلوبير**، الذين يحققون (لا شخصية) تجعل من الصعب نسبة النص إلى راو يمكن تحديد خصائصه.

ويخبرنا ر.ج. **شيرنجتون** R.J. Sherrington مثلا، وهو أحد المؤيدين المتعصبين لهذا النمط من الاستعادة، أن الفقرات التى تصف زيارة تشارلز للمزرعة، حيث يقابل إما لأول مرة، فى «مدام بوفارى»، تستخدم وجهة نظر محددة، من حيث إن «التفاصيل التى تفرض نفسها على وعى تشارلز، هى وحدها التى يتم ذكرها» وعند دلوفه إلى المطبخ، يلاحظ (تشارلز) أن ضلفتى النافذة مغلقتان. وتلفت هذه الحقيقة بالطبع الانتباه إلى نماذج الضوء المرشح عبر الضلفتين، والساقط فى المدخنة مشعلا الرماد فى المدفأة. وحيث إن إما تقف بجوار المدفأة، فإن تشارلز يشاهدها ويلاحظ شيئا واحدا فقط يتعلق بها: «قطرات دقيقة من العرق على كتفيها العاريتين». يالها من خصيصة يتسم بها تشارلز. أو، يهمل **شيرنجتون** فى فورة إعجابه ببراعة **فلوبير** فى وصف ما تقع عليه عينا تشارلز وحده، تفسير ما يمكن أن نستنبطه عن شخصية تشارلز من حقيقة أنه ما بين الجمل التى تصف نماذج الضوء و «إما» تقع جملة تظهر اهتماما بالغا بسلوك الذباب وموته: «زحف الذباب إلى أعلى وأسفل جوانب الأكواب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى تم استعمالها، وظنّ وهو يغرق نفسه فى الحثالة المتبقية فى القيعان» فإذا أردنا أن نرد هذه الإشارات لتشارلز، فسوف نجد أنفسنا متورطين فى استعادة التفاصيل عبر محاجة دائرية: يتم وصف الذباب لأنه الشىء الذى يقوم تشارلز بملاحظته، ونعرف أن تشارلز هو الذى شاهده، لأنه الشىء الذى يتم وصفه.

وهذه ببساطة، نسخة أخرى فى حقيقة الأمر، من التبرير التمثيلى الذى يسمح القليلون من قراء الرواية المحنكون لأنفسهم الآن باستخدامه: أن يتم تبرير فقرة ما أو تفسيرها تبعا لحقيقة قيامها بوصف العالم. وهذا يمثل حسما ضعيفا بحيث تم إسقاطه من الاستخدام الجاد - ذلك أن كل ما هو محتمل، يغدو طبقا لهذا المعيار، مبررا بالمثل. ويقدم مفهوم وجهة النظر هو الآخر حسما ضعيفا أيضا تقريبا. والدليل على عدم كفايته هو أنه عندما نقوم بمناقشة روايات مثل «ما كانت تعرفه ميزى» المستمدة من مشروع «امنحها كلا»: الموقف الكلى المحيط بها، والذى يجب التعبير عنه فقط من خلال المناسبات، وعلاقات الجوار، ووعيها، فإننا لا نقنع بحجة أن الجمل يتم تبريرها لأنها تخبرنا بما تعرفه ميزى، وإنما نكون بحاجة إلى أن تقوم هذه الجمل بالإسهام فى نماذج المعرفة، وتشكيل دراما البراءة. إن تعيين الرواة يمثل استراتيجية تأويلية هامة، بيد أنها لا يمكن لها أن تخطو بنا بعيدا.

الشفرات Codes

وبالإضافة إلى مستوى السرد، يحدد بارت فى «مقدمة التحليل البنيوى للسرد» مستويين آخرين من مستويات الرواية: مستوى الشخصية، ومستوى الوظائف. والمستوى الأخير، هو أكثر المستويات - تبدلا فى الخواص، والأكثر جوهرية مع ذلك، لأنه يقدم العناصر الأساسية للرواية مجردة من عرضها السردى، قبل أن يتم إعادة تنظيمها بفعل العمليات التركيبية Synthesizing للقراءة. والتسمية غير مناسبة، من حيث إن كلمة «وظيفة» تنطبق على نمط بذاته من الوحدات الموجودة على هذا المستوى. ومن الأفضل أن نشير إليها بالمصطلح الذى استخدمه بارت فى S/Z فنسميها عوضا عن ذلك بمستوى المفردات Lexis. فالمفردة Lexi، وحدة صغرى من وحدات القراءة، وامتداد نصى معزول من حيث إنها تمتلك تأثيرا محددا أو وظيفة تختلف عن الامتدادات النصية المجاورة. ويمكن، بالتالى، أن يكون أى شىء، بدءا من اللفظ المفرد، حتى سلسلة مختصرة من الجمل. ويغدو هذا المستوى بناء على ذلك، هو المستوى الأولى للاتصال بين القارئ والنص، وهو المستوى الذى يتم فيه عزل العناصر وفرزها بغية إعطائها وظائف متعددة عند مستويات أعلى من مستويات التنظيم.

وبمناقشة الوحدات الرئيسية وصيغها التأليفية، نجد أنفسنا إزاء تنوع من المقترحات التى نترسمها. ومن الضرورى أن نقوم بالاختيار والتنظيم، وإن يكن بطريقة غير دقيقة بشكل ما، لكى نخلع شكلا على الوصف الذى سوف يستتبع ذلك. ويميز بارت، فيما يسمى بأكثر الدراسات التفصيلية لتنظيم المفردات، خمس شفرات تستخدم فى قراءة النص، تمثل كل منها «منظوراً للاستشهاد» أو نموذجا دلاليا عاما يمكننا من اختيار العناصر طبقا لانتمائها للفضاء الوظيفى الذى تحدده الشفرة. أى أن الشفرات، هى التى تمكننا من تحديد العناصر وتصنيفها فى مجموعات طبقا لوظائف معينة. وكل شفرة، «تمثل أحد الأصوات التى نسج منها النص» ولكى نعين عنصراً من العناصر باعتباره وحدة من وحدات الشفرة، فإن ذلك يقتضينا أن نتعامل مع هذا العنصر باعتباره «شاخص انحراف عن بقية القائمة» والوحدات، سمات لحركة ضمنية نحو بقية أعضاء القائمة (إن حادث الاختطاف، يحيلنا إلى كل حوادث الاختطاف التى كتبت بالفعل)، (إن الوحدات هى تلك الومضات العديدة لذلك الشىء الذى تمت قراءته، ومشاهدته، وفعله، أو عاش، دوما بالفعل، والشفرة هى الأثر الذى تخلفه وراءها الـ «بالفعل» هذه)[٢٤] وفرز المفردات يقتضى منحها مكانا فى المجموعات التى تم تأليفها من خلال خبرتنا بالنصوص الأخرى وبالخطاب المتصل بالعالم.

والشفرات، طبقا لبارت، كما هو الحال مع ليفى شتراوس، يقررها التجانس. إنها تضم معا عناصر من نوع

واحد، كما تقررها أيضا، وظائفها التفسيرية. ويمكن من ثم، أن يختلف عدد الشفرات المعنية طبقا للمنظور المختار، وطبيعة النصوص التى تتصدى لتحليلها. والشفرات الخمس التى تم عزلها فى S/Z لاتبدو فى الحقيقة شاملة أو كافية. إن الشفرة التخمينية Proairetic هى التى تتحكم فى إنشاء القارئ للحبكة. أما الشفرة التأويلية Hermeneutic فتضم منطقا للسؤال والجواب، واللغز وحله، والتشويق والانقلاب. وهاتان الشفرتان مكونان غير مشكوك فيهما من مكونات الرواية، ويمكن تسكينهما معا داخل نطاق بنية الحبكة. أما الشفرة الدلالية Semic (شفرة المعنى)، فتقدم نماذج تمكن القارئ من تجميع الملامح الدلالية المتصلة بالأشخاص وتطور الشخصيات؛ والشفرة الرمزية، هى التى توجه التقدير الاستقرائى من النص إلى القراءات الرمزية أو الموضوعاتية Thematic. ويمكن قصر هذه الشفرات على نطاق الشخصية والموضوعة Theme على التوالى. برغم أن أى وصف مقنع للتأويل الموضوعاتى، يمكن له أن يفعل ما هو أكثر من مجرد تحديد لنماذجنا القرائية الرمزية. وأخيراً، هناك ما يدعوه بارت بالشفرة المرجعية Referential التى تشكلها الخلفية الثقافية التى يحيل إليها النص. وربما كانت هذه الشفرة هى أقل الشفرات إقناعا، لأنه فى الوقت الذى يغدو فيه ممكنا استكشاف النص، كما يفعل بارت، عن طريق انتقاء كل الإحالات المحددة لموضوعات ثقافية (كانت تشبه تمثالا إغريقيا)، ومعارف نمطية (الأمثال Proverbs)، فإن هذه الإحالات أبعد ما تكون عن التجليات الوحيدة لـ «صوت جماعى غير معلوم منشؤه الحكمة-الإنسانية» ووظيفتها الأولية هى تقديم نماذج المحتمل وتعزيز العقد التخييلى. وحيث إننا قمنا بالفعل بفحص المستويات المتنوعة لمبدأ الاحتمال، فإنه يمكن لنا أن ننحى هذه الشفرة جانبا، لكى ننتقل إلى المشكلات المتعلقة بالشفرات الأربع الأخرى، مع ملاحظة أن غياب أية شفرة من الشفرات المتعلقة بالسرد (قدرة القارئ على جمع العناصر التى تساعد على تحديد خصائص الراوى، وإحلال النص فى نوع من الدائرة الاتصالية) يعد أحد الأخطاء التى تسم التحليل الذى يقوم به بارت.

وعند مناقشة الطرق التى يتم بها عزل العناصر وتحديد وظيفتها، يقتدى بارت بالتمييز الذى أرساه بنفنيست بين العلاقات التوزيعية، والعلاقات الإدماجية، لكى يفرق بين نمطين من الوحدات: تلك التى يمكن تحديدها من خلال علاقتها بالعناصر الأخرى من النوع نفسه والتى تظهر فى مرحلة مبكرة من النص، أو عند مرحلة متأخرة، (توزيعية)، وتلك التى تستمد أهميتها، ليس من مكانها عبر المحور التابع، وإنما عبر تبنى القارئ لها وضمها مع عناصر مشابهة فى فئات استبدالية تستمد معناها عند مستوى أعلى من مستويات الإدماج (إدماجية) (التحليل البنيوى للسرد ص ص٥-٨). فإذا ما اشترى شخص ما فى رواية كتابا، فإن هذا الفعل يمكن أن يشتغل بإحدى الطريقتين: فإما أن يكون، عنصرا سيتم إنضاجه فيما بعد، على المستوى نفسه، وكما يقول بارت: فعند قراءة الكتاب تتعلم الشخصية شيئا ذا أهمية، وتكون دلالة الشراء هى من ثم نتيجته، أو، عوضاً عن ذلك، يمكن ألا يكون لهذا الفعل أية نتائج ذات أهمية، وإنما يعمل بوصفه مجموعة من الملامح الدلالية الكامنة التى يمكن التقاطها واستخدامها عند مستوى آخر من أجل بناء شخصية ، أو إنشاء قراءة رمزية.

ويتجاوب هذا التمييز مع الفصل الذى قام به جريماس بين المحمولات الدينامية Dynamic Predicates أو (الوظائف) والمحمولات الاستاتيكية Static Predicates أو (الصفات) Qualifications ويمكن القول بأن الشفرات التخمينية Pro-airetic والشفرات التأويلية Hermeneutic هى التى تحكم عملية التعرف على المحمولات الدينامية، التى يعد توزيعها التعاقبى فى النص حاسما، بينما لا تشكل عناصر شفرات المعنى Semic والشفرات الرمزية متتاليات بقدر ما تشكل مجموعات من الملامح أو (الكيفيات) يتم تأليفها عند مستويات أعلى. ويتمتع هذا التمييز بصحة حدسية جديرة بالاعتبار، باعتباره تمثيلا للأدوار المختلفة التى يمكن أن نمنحها للمفردات، فى رواية ما من الروايات. بيد أن اهتماما أقل نسبيا قد وجه لمناقشة المشكلة الجوهرية المتصلة بالكيفية الدقيقة التى نقرر بها، ولو على سبيل الاسترجاع، ما إذا كان

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

علينا أن نعامل عنصرا معينا باعتباره وظيفة أو صفة (أو ينقسم إلى مكونين، يلعب كل منهما الدورين معا). وتلاحظ **جوليا كرستيفا** التى تستخدم مصطلحات «ملحق إسنادى Adjoncteur Prédicatif» و«ملحق وصفى Adjoncteur Qualicatif» عوضا عن «الوظيفة» و «الصفة»، أن المتتالية التى تدشن الحدث - طبقا لها - فى Petit de Saintré لا تختلف عن العبارات التى تلعب دور الملحق الوصفى. «إن خواص الجمل نفسها، باعتبارها جملا معزولة، ليست حاسمة بحال من الأحوال». كيف يتسنى لنا إذن تفسير الاختلافات الفاعلة؟ وتجادل **كرستيفا** بانه يجب علينا العودة إلى النماذج الاجتماعية المتعددة، التى تبرز فئات معينة من الأفعال. إن الخطاب الاجتماعى لفترة من الفترات هو الذى يمكن بعض الأفعال من أن تكون دالة، ومميزة، وجديرة بالقصة، وهكذا، يمكننا القول بأن دور المحمول الدينامى: يؤديه به أى عنصر فى فضاء التناص الذى تم استمداده منه - ويتجاوب مع التأكيدات المهيمنة للخطاب الاجتماعى الذى ينتمى إليه النص. وليس من قبيل الصدفة أن ينتمى دور الملحق الإسنادى فى Jéhan de Saintré إلى متتاليات مستمدة من خطاب المبارزات والحرب. وهذه هى الدوال الأساسية للخطاب الاجتماعى فى الفترة حوالى عام ١٤٥٦... وينتقل أى نمط من أنماط الخطاب (التجارة، السوق، الكتب القديمة، البلاط) إلى وضع ثانوى ويمكن فقط أن يكون ذا صلاحية Qualificatory .. لكنه لا يمتلك الفاعلية التى يشكل بها قصة.(٢٥)

وينطوى هذا الكلام على قدر من الحقيقة. إن بعض النماذج الثقافية يمكن أن تنظر إلى بعض الأفعال على انها أوفر دلالة من بعضها الآخر. وإذا ما ظهرت هذه الأفعال فى نص من النصوص، فمن المحتمل أن تسهم فى الحبكة. إلا انه لو كانت دعوى **كرستيفا** حقيقية، فسوف يستتبع ذلك أن يكون القارئ الذى تزود بثقافة المرحلة، قادرا على التعرف على المحمول الدينامى الأول أو حدث الحبكة بمجرد مصادفته له؛ بيد أن المسألة ليست هكذا بالضبط. فليس بمقدرنا ببساطة، أن ندرج هذه الأفعال التى تنتمى إلى الحبكة، فى فترة معينة، ذلك أن الأفعال تغدو ذات وظائف مغايرة، فى قصص مختلفة. إن دورها يعتمد على اقتصاد السرد أكثر مما يعتمد على خواص جوهرية أو محسومة ثقافيا. ولكى ندرس الطريقة التى منحت فيها أدوارا فى الحبكة، فإنه يتوجب علينا أن نتحول إلى «تحليل بنية السرد» أو دراسة بنية الحبكة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(الجزء الثانى من هذه الدراسة سينشر فى العدد القادم)

الهوامش

(١) –Logique P.22 -8.
(٢) – S/Z P.10 .
(٣) – Le Plaisir due Text , P. 53.
(٤) – The Noveau Roman, p.39.
(٥) – Le Plaisir due Text , p.36 - 6 .
(٦) – Le Text due Roman , pp 175 - 6 .
(٧) – Introduction a La Analyse Struturale des Recits , p. 5.
(٨) – Ibib.
(٩) – L'effet de Reel, pp. 87 - 8 .
(١٠) – Les Gommes (III, III.)
(١١) – Qu' est - cequ'une description, p.485 .
(١٢) – Essais Critique , p . 232
(١٣) – Qu' est-ce que la Lité rature? pp. 172 -3.
(١٤) – S/Z p.157.
(١٥) – Seven Types , p.4.
(١٦) – Problemes des Linguistique Generale.p.238.
(١٧) – Ibid , p.244.
(١٨) – Ibid , p.241
(١٩) – Figures II p.67.
(٢٠) – Poetique de La prose, p.39
(٢١) – Le Dégrê Zêro de L'ecriture p.26.
(٢٢) – Ibid p.20.
(٢٣) – The Noveau Ronan, pp. 137 - 45.
(٢٤) – S/Z , pp. 27 - 8.
(٢٥) – Le Texte du Ronan , pp. 121 - 3.

الفنان سلفادور دالي(١٩٠٤ ــ ١٩٨٩)

وشخصية الفنان

«أنا كنت ظاهرة»
«والفرق بيني وبين المجنون أني لست مجنونا»
دالي

إنها حياة طويلة وعريضة عاشها سلفادور دالي، موهوباً ورائداً للفن في العالم، داخل حدود بلاده، وتعدى بموهبته حدود الآخرين، ليس فقط بفنه ولكن بشخصه وشخصيته أيضا، وبما قدمه من معارض «استعراضية» «العرض»، وأحاديثه المستمرة عن نفسه بوصفه جزءاً من إبداعاته.

بهذا وبغيره مما قدمه سلفادور دالي من أعمال وأقوال وأحداث سيظل دالي فنانا ثوريا ومؤثرا..

لقد أتاح معرض سلفادور دالي لهذا الفنان العبقرى والمقام حاليا بمجمع الفنون بالزمالك،

عندما أصبح شارب دالي عقارب ساعه

فرصة الحوار حول الفن الجاد .. هذا الحوار الذى كدنا نفتقده، والذى ظل مفقوداً من الساحة الثقافية المصرية لفترة زمنية طويلة.

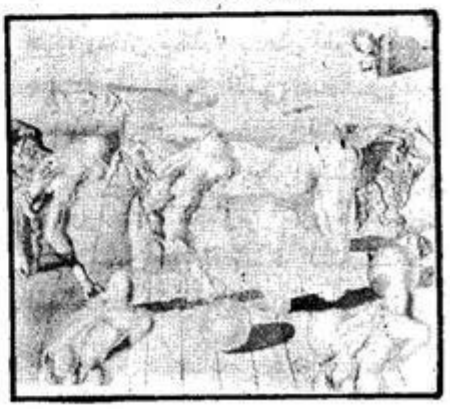
وأقصد بالحوار هنا، عقد المناقشات حول أعمال الفنانين ودورهم الفعال فى مجتمعاتهم وخارجها. كذلك مفهوم الحرية عند الفنان وأثرها فى إبداعاته.. ثم مفهوم الشخصية، وذاتية الفنان وعلاقته الواضحة والمؤكدة مع شخصه وشخصيته، كذلك صدقه الكامل معهما... دون تزييف.. كل هذا وغيره أتاحته معروضات دالي حيث دارت المناقشات والحوارات من خلال ندوات ثقافية اشتركت فيها أسماء لها دورها الفعال فى الحركة الثقافية المصرية.

نعم لقد سبقت تجارب وآراء دالى الكثير من التجارب والإبداعات السيريالية وأخص هنا بالذكر الفنان العبقرى **بوش** منذ القرن الخامس عشر الميلادى، والذى عبر من خلال رموزه غير التقليدية والخيالية عن مشاعر الناس فى العصور الوسطى ومخاوفهم.. ففى لوحته «الملعونون فى الجحيم» يظهر **بوش** هذا بوضوح فى رمزه للشيطان وهو يبتلع المخطئين..

كذلك المقدمات الممثلة فى إبداعات المدرسة «الدادائية» وأعمال **دى شيريكو** وأقوال **ابوليتير وبرتيون**..

غير أن **دالى** الفنان سبقه **دالى** الطفل، فمنذ نشأته .. وكما جاء فى تقديم «يوميات عبقرى» ترجمة **احمد عمر شاهين**، أن أبويه أطلقوا عليه اسم «**سلفادور**» توقعا منهما أن يكون هو المخلص لفن الرسم من خطر الانقراض على يد الفن التجريدى والسيريالية الأكاديمية

اللوحه المزدوجة



الرياضة المرنة

والدادئية، وكل المذاهب الفوضوية الأخرى. يقول **دالى** فى يومياته:

اعتدت أن أنظر إلى الصحف بالمقلوب وبدل أن أقرأ الأخبار انظر إليها وأراها، حتى وأنا مراهق رأيت وسط حروف الطباعة، مباريات لكرة القدم كما كانت تبدو فى التليفزيون، كل ذلك بتصنع قليل من الحول فى عينى..

هذا الموضوع الذى استمر مع **دالى** السيريالى والذى يقول: «واليوم وأنا أمسك الجرائد بالمقلوب، أرى أشياء رائعة تتحرك، فقررت بإلهام سام من فن **دالى** الشعبى أن أن أقوم بتلوين أجزاء من هذه الجرائد التى تحتوى كنوزا جمالية تستحق أن يراها **فيدياس**.

وفى يوميات عبقرى نجد أن شخصية **دالى** الفنان هى شخصية **دالى** الإنسان، فالفنان **سلفادور دالى** فنان صادق مع نفسه إلى أقصى الحدود. وكاذب على نفسه إلى أقصى الحدود. وحر مع نفسه إلى أقصى الحدود.. ومقيد لحريته إلى أقصى الحدود.. وهو فى ذلك كله مع كل هذه التباينات والتوافقات والمتضادات السلوكية والأخلاقية والتفاعلات داخله هو **دالى** الفنان الذى تمكن أن يقيم من بين كل هذا «صياغة» ذاتية من عصر سابق عليه، أو لفن سابق له، وصياغة المستقبل فن، ومجموعة من فنانين آخرين.. تتضح تلك «الصياغة» والشخصية فيما قاله مبكرا: لم أستطع أبداً أن أكون تلميذا متوسطاً عادياً، فإما أن أبدو غير قابل للتعلم على الإطلاق، وأعطى الانطباع بأنى غبى تماماً أو أن ألقى بنفسى على العمل بإرادة محترمة ورغبة فى التعلم تدهش كل فرد، ولكى يستيقظ

حلم سببه طيران النحل ١٩٤٤

حماسى، فمن الضرورى أن يقدم لى شىء أحبه وحين تنفتح شهيتى أصبح جائعا بشكل هائج.

وهكذا نجد أن **سلفادور دالى** سبق **سلفادور دالى** السيريالى منذ نشأته والتى تبلورت من خلال والده، والذى يقول فيه «.. لم أكن أعجب بأبى بشدة فقط بل كنت أقلده كثيراً، وبالتالى جعلته يقاسى بدرجة كبيرة وأرجو أن يرحمه الله ويدخله جنته وأنا متأكد أنه هناك بالفعل..» معقبا فى ذلك على سلوك والده وتحوله إلى إنسان متدين..

شارك فى تكوين **دالى** كذلك هضمه لآراء **نيتشة** وتأملاته، يقول **دالى**: كل هذه التأملات كونت شعارى الأول فى الحياة، الذى أصبح فيما بعد خطة حياة، وهو «أن الفرق الوحيد بينى وبين المجنون أنى لست مجنونًا».

إن هذا وغيره مما جاء على لسان **دالى** فى «يوميات عبقرى» وعلى لسان كل من **ساباتر**، **ومور** وعلى صفحات مجلة «شبيجل» الألمانية منذ أعوام عن حياة **سلفادور دالى** وخاصة فى سنواته الأخيرة تؤكد عبقريته، النابعة من صدق شخصيته، والتى ربما يفتقدها العدد الأكبر من الفنانين اليوم، عندما نحاول الربط بين اتجاهاتهم الفكرية والفنية وشخصيتهم وسلوكهم اليومى..

فشخصية المبدع - من وجهة نظرى هى الجزء المكمل لإبداعاته، الأمر الذى يدعونا باستمرار لدراسة شخصية الإنسان المبدع وإبداعاته بشكل متواز، حتى يتحقق لنا مدى الصدق عنده فى التعبير والاتجاه والفكر..

لم تكن سيريالية **دالى** إلا تعبيرا عن خيالاته وأفكاره الداعية إلى تحرر الفكر الفردى، وإعادة الترتيب للأشياء بشكل غير متعمد، بقصد ارتياد خبايا العقل الباطن والإفصاح عنها، والتى عبر عنها الكاتب الفرنسى **أندريه بريتون** بقوله: «إننى أثق فى أن المستقبل سيوحد بين هاتين الحالتين اللتين تبدوان متعارضتين، وهما الأحلام والحقيقة، فى نوع من الحقيقة المطلقة «ما فوق الحقيقة» إذا صح للإنسان أن يسميها هكذا».

ثم ما جاء فى البيان السيريالى الأول والذى يتيح لنا فرصة التلاقى بين شخصية هذا الفنان الفذ وبين اتجاهه السيريالى.. يقول البيان:

السيريالية اسم مذكر حركة سيكولوجية الية يهدف الفنان عن طريقها إلى التعبير سواء شفويا أو كتابة، عن الوظيفة الحقيقية للأفكار، الأفكار المملاة فى غيبة كل الضوابط التى يضعها المنطق العقلى وخارجًا عن نطاق القواعد والأفكار الجمالية أو الأخلاقية المسبقة».

هنا يلتقى **دالى** مع أفكار **بريتون** والذى تصارع معه كثيراً والتقى معه - أيضًا - كثيراً.. كذلك تؤكد كتاباته عن **فرويد** دراسته العميقة له، وما كتبه عنه يوضح مدى ارتباط السيريالية عند **دالى** بما جاء به **فرويد** منذ بداية هذا القرن العشرين عن العقل الباطن والتحليل النفسى، والذى اعتبره **بريتون** أستاذاً له. **وبريتون** الذى اتخذه **دالى** صديقاً وأقرب شخصية له يقول فيه:«.. فنشاطه الثقافى، بغض النظر عن المظاهر، له قيمة تنقص الوجوديين برغم كل نجاحاتهم المسرحية المؤقتة» ..

ويختتم قوله فى **بريتون** فمنذ اليوم الذى أخلفت فيه موعدى مع **بريتون** فإن السيريالية كما عرفناها قد ماتت، فى اليوم التالى حين طلبت منى صحيفة كبرى تعريف السريالية أجبت:

«أنا السريالية».

هذه بعض الجوانب من شخصية **دالى** الفنان «السيريالى» والتى تبلورت منذ نشأته، تلك النشأة التى كان لها الفضل فى تكوين عبقرية فذة، وفنان يختتم بعض أقواله بجملة هامة «أنا أؤمن بأنى مخلص الفن الحديث، وأنى الوحيد القادر على أن أتسامى وأكمل وأعقلن بشكل جميل ووقور، كل التجارب الثورية للعصور الحديثة وفق تقاليد الكلاسيكية المنظمة للواقعية والغيبية..».

محمد طه حسين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

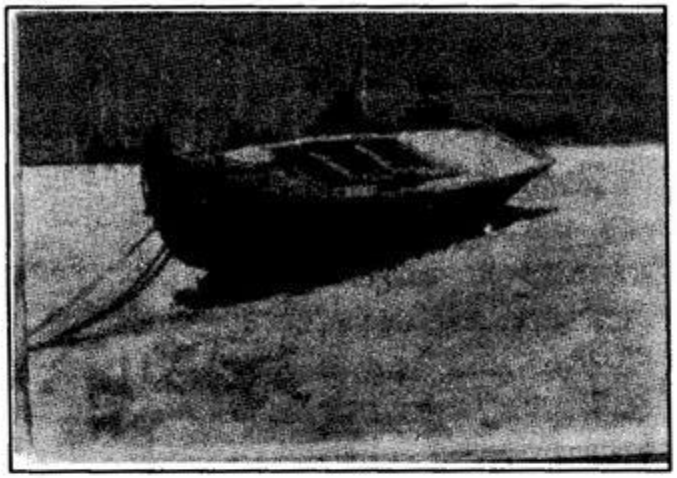
احتفالية للضياء والخضرة

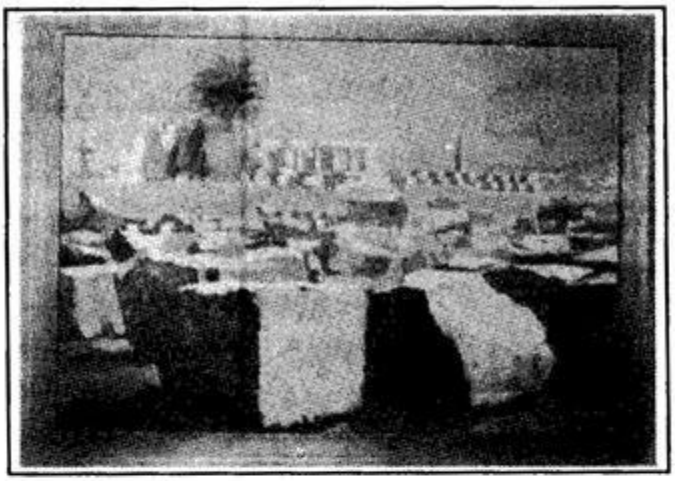
أقيم فى قاعة الهناجر للفنون التشكيلية معرض لوحات زيتية للفنان المصور زهران سلامة وذلك لمدة أسبوع (من ٢١ إلى ٢٧ مايو ٩٥) بمناسبة احتفال الأمم المتحدة باليوم العالمى للزراعة والثقافة. وبالفعل كانت موضوعات العدد الغالب من لوحات هذا المعرض مستقاة من ريف مصر. ولكن ما أبعد الصلة بينها وبين مصورى (ما أحلاها عيشة الفلاح)، أو رافعى رايات الدفاع الأبله عن حقوق الفلاح بلغة الفن التشكيلى التى لا يفقهون فيها شيئا. فمصور الريف المصرى هنا فلاح ابن فلاح من قرية زاوية جروان ، مركز الباجور محافظة

الفنان التشكيلى زهران سلامة

المنوفية. نشأ فى أسرة ريفية رقيقة الحال، وإن كانت غنية فى إحساسها بالطبيعة والحياة والبشر.

وعلى الرغم من أن الفنان التشكيلى قد انتقل إلى القاهرة ليستقر بها إلا انه مازال ينهل ولعله سيظل ينهل طوال حياته من ذكريات طفولته وتجاربها الخصبة فى قرية زاوية جروان. صحيح أن الطبيعة التى يصورها الفنان لها قوانينها المستقلة عن وعيه بها من ضياء وظلال ومنظور وتشريح وأطياف ألوان الخ، وأن خبرة الفنان وتكوينه لابد وأن تتعرف عن كثب على هذه القوانين فى الطبيعة الأولية وإدراكها الجمالى، ولكن عرض الطبيعة الأولية، أو الإنسانية، أو الحيوانية أو النباتية على سطح اللوحة ليس مسألة تنظيمية محض تخضع





من أعمال الفنان فى معرضه الذى أقيم في قاعة مركز الهناجر مايو ٩٥

لإيقاعات متوازنة شبه هندسية أو رياضية، وإنما هو صياغة ذلك كله من وجهة نظر قد لا يعيها الفنان، أو قد يكون واعيا بها إلى حد ما وهو يقوم بمغامرة إنشاء اللوحة. وهذا المنظور المستمد من لا وعى الفنان هو الذى ينعكس من خلاله جماع تجاربه الحميمة فى طفولته وشبابه الباكر. ومن هنا تكتسب التجربة الفنية خصوبتها وخصوصيتها الثقافية (النفسية الاجتماعية) فى آن، بكل ما يميزّها عن غيرها من الخصوصيات الثقافية.

اللون الأخضر طاغ فى لوحات زهران سلامة، خاصة تلك التى عالج فيها موضوعات من الريف المصرى، ولكن عين المشاهد لا تلبث أن تلهث وراءه وهى تتابعه فى ألف درجة ودرجة من الدكنة إلى الخضرة الزاهية إلى اختلاط بالصفرة وتموجات توحى بحركة الزرع في مهب نسمات الربيع تحاكيها تموجات المياه وثناياتها فى قناة الرى. ولعل هذا الاحتفال بالتفاصيل الدقيقة فى الطبيعة كما تعكسها عين هذا الفنان يتبدى بصورة خاصة فى لوحته «حمام الجاموسة»، ولكنك تجدها أيضا على سطح ملاءة سوداء تتدثر بها امرأة شعبية فى صحبة قرينة فهنا أيضا تجد مختلف درجات الدكنة وانثناءات الملاءة السوداء تطوف بها عين المشاهد وكأنها تعرج فى أزقّة حى الجمالية . أمن أجل ذلك يصح أن يقال عن زهران سلامة أنه فنان أكاديمى؟ كلا بالطبع؛ فما هذه التفاصيل عنده سوى توزيعات لونية ماهرة يزن بها تكوين اللوحة ليحدث فى نفس المشاهد أثرا خاصا وبهجة منتشية بجدل الطبيعة. فأنت إن اقتربت أكثر من اللازم من اللوحة شاهدت بقعا لونية لا غير ، فإذا ابتعدت عنها بعض الشىء بهرت بتوزيعها الهندسى المتناغم، ولكنك فى غمار بهجتك بتكسر أطيافها تكاد تنسى أنها مشكلة. فهل من أجل ذلك يمكن أن يقال عن زهران سلامة أنه فنان «تأثيرى»؟ كلا بالطبع . ليس فقط لأن هذه التسميات ظهرت فى سياق تيارات فنية ثقافية تنتمى إلى ثقافات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجتمعات مغايرة، وإنما كذلك لأن محاولة تطبيقها المتعسف على واقعنا الفنى يطمس معالم ذلك الواقع بدلا من أن يوضحه ويجليه.

ما الخيار البديل إذن؟ إنه محاولة التعرف على هذا العالم الفنى الخاص بكل مكتسباته وإضافاته التصويرية، وبكل تنويعاته وتجاربه المختلفة من خلال موقف الفنان وإحساسه العميق بالطبيعة حية أم صماء، أوحية وإن بدت صماء، فهو هنا موقف المتوحد بها وإن وعى قوانينها الموضوعية ليزيد اقترابه منها. هذا التشكيل الفنى المتناغم مع موضوعاته التى يعشقها لا يكفى أبدا أن نبحث عنه فى شذرات تعلمها الفنان من سيزان - مثلا - وإنما لابد لنا أن نستكشف جذوره المتمثلة فى الخصوصية الثقافية المجتمعة الحميمة التى شكلت وعى المصور فى طفولته وصباه الباكر، ولعبت دورا تشكيليا رئيسيا فى علاقته بالطبيعة وموقفه - هذا - العاشق منها. هذه الخصوصية الثقافية الاجتماعية ليست مجرد خصوصية «مصرية» ، وإنما هى خصوصية قرية مصرية من قرى الوجه البحرى. ولو أن الفنان قد نشأ فى قرية أخرى فى الدلتا، ناهيك عن أن تكون قرية فى صعيد مصر لاختلف الأمر، ولكان له انعكاسه الواضح على اختيارات ألوانه ودرجاتها وعلاقات الضياء بالظلال على سطح اللوحة . ففى تكوين اللوحة ومزج الألوان وتوزيعها تكمن آليات الإبداع ذات الجذور الثقافية المجتمعية الخاصة. ومن ثم فحين نحاول أن نسمى هذه الأعمال الإبداعية علينا أن نصدر عن خصوصية اختلاف تجربتها الثقافية الاجتماعية حتى وإن بدت مشابهة لخصوصيات مختلفة فى أماكن أو أزقة أخرى من العالم . ولكننا حتى نستطيع أن نسمى هذه الظاهرة الفنية التى تجسدها أعمال زهران سلامة علينا أن نضعها فى مقابل ظواهر فنية مختلفة على أرضية الثقافة المصرية المعاصرة . فمن خلال وضعها فى شبكة دروب التعبير الفنى المصرى الحديث لا سيما فى مجال التصوير يمكننا أن نقترح لها تسمية تميزها عن سواها من الظواهر والتيارات الفنية. ولعلها دعوة أوجهها هنا إلى نقاد الفن التشكيلى، وإن كنت أقترح - مؤقتا - تسميتها : احتفالية للضياء والخضرة.

مجدى يوسف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«فورست جامب» يحقق مليارا من الجنيهات فى أمريك

عشت فترة من الزمن معجبا بطريقة الحكى فى الأفلام العربية الميلودرامية مثل الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية كرواية «اذكرينى» ليوسف السباعى وغيرها. إلا أن هذه الفترة لم تطل كثيرا بعد أن أصبح هذا الأسلوب مستهجنا بعد تطور فنون السينما، والتقنية الحديثةجعلت من كلمة «موفى» MOVIE بمعنى فيلم أو صناعة السينما المأخوذة من كلمة حركة MOUMENT أسلوبا حقيقيا فى الأفلام الأمريكية وبعض العربية والأوروبية التى لاتتوقف فيها الحركة منذ بداية الشريط حتى آخر لقطة فيه. كلما برع المخرج فى ذلك ازداد نجاح العمل السينمائى. تصورت أن أسلوب الراوى الذى يبدأ مع أول جملة فى الفيلم حتى نهايته قد ابتعد عنه كل السينمائيين فى الخارج والعرب أيضا وأن من يلجأ إليه يصبح متخلفا. إلا أن فيلم «فورست جامب» FORREST GAMP للمخرج روبرت زيميكس ROBERT ZEMECKIS عن رواية للكاتب الأمريكى ونستون جروم WINSTON GROOM جعلنى أشعر بالدهشة طوال هذا العرض الرائع الذى استمر ١٤٢ دقيقة.

ها هو الأسلوب القديم يثبت وجوده وأنه ليس متخلفا بل إنه أنجح الأساليب عند نقل رواية أدبية إلى الشاشة الفضية خاصة عندما يعالجه مخرج متميز مثل روبرت زيميكيس.

نجح السيناريو الذى قام بكتابته إريك روث ERIC ROTH وحصل على جائزة الأوسكار عنه، فى تغطية كل جوانب الرواية الأدبية بشكل ممتع.

أحيانا تصاب الأفلام المأخوذة عن رواية أدبية بالترهل والرتابة إلا أن «فورست جامب» بما أحدثه كاتب السيناريو والمخرج من تمازج بين الراوى والحركة قد حققا المعادلة الصعبة فى تقنية بالغة الدقة والسلاسة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توم هانكس مع زوجته الممثلة ريتا ولسون وفي يده تمثال الأسكار

توم هانكس بطل فيلم فورست جامب

كاتب الرواية **ونستون جروم** صحفى عاش تجربة الحرب فى ڤيتنام. كان قد سمع قصة من والده فلم يغمض له جفن حتى صاغها فى عمل روائى طويل بعد أن هزته هزا عنيفا، فكانت رواية «فورست جامب». رشح **جروم** بعدها للحصول على جائزة بوليتزر، وهو مهتم بأدب الجنوب الأمريكى خاصة أعمال **مارك توين**. لاقت روايته نجاحاً كبيراً وبيع منها ٣٠ ألف نسخة إلا إنها بعد أن تحولت إلى فيلم سينمائى بيع منها عشرة ملايين نسخة. هكذا يخدم الفن الأدب كما يخدم الأدب الفن، فهما وجهان لعملة واحدة.

جمع فيلم «فورست جامب» إيرادا من الولايات المتحدة فقط حوالى مليار جنيه مصرى ليصبح أحد خمسة أفلام حققت أكبر نجاح فى تاريخ السينما.

كيف أعاد كاتب السيناريو كتابة رواية «فورست جامب» كما صورها ونستون جروم؟

جعل كاتب السيناريو البطل توم هانكس الراوى الذى يسرد لنا حكايته بالتفصيل منذ أن كان طفلا ريشة فى مهب الريح تطير فى الهواء حتى تسقط على حذائه بعد أن أصبح رجلا يجلس على مقعد محطة للسيارات مشيرا إلى أن لهذا الحذاء قصة مع صاحبه.

نشأ فورست جامب وبعظامه لين، وخوفا من تقوس عظام رجليه رأى الطبيب الذى يعالجه بأن توضع ساقاه فى جهاز حديدى لتقويمهما. طلب من الطفل الاستمرار فى الجرى بهذا الجهاز قدر المستطاع.

ظل «فورست جامب» يحكى روايته لكل من يجلس بجواره على المقعد. لم يكن الطفل على درجة كبيرة من الذكاء. تعلم من الخوف الطاعة العمياء التى ترسخت فى نفسه. رفضه زملاء المدرسة. رفضوا جلوسه بجانبهم فى السيارة وفى الفصل الدراسى إلا جينى كوران الطفلة الجميلة التى ظل يحبها فورست وأصبحت هدفه طول الرواية. إنها الوحيدة التى أفسحت له مكانا بجوارها بعد أن تحرش به زملاؤه فى الطريق.

شعروا بغريزتهم أنه طفل محدود الذكاء ويلبس جهازا حديديا فى ساقيه. طلبت منه جينى كوران الجرى بأقصى سرعة خوفا عليه من زملائه الذين استخدموا دراجاتهم للحاق به. أخذ فورست يعدو ويعدو حتى أصبح العدو بالنسبة له عادة.

لم يكن يعرف أن هذا العدو سيكون أكبر نصير له فى حياته وأنه

سيعوضه عن ذكائه المحدود. أصبح العدو سبب كل نجاحاته فى الحياة.

أحب فورست زميلته التى نشأ معها. لم تكن تعجبها الحياة مع أبيها ولم يكن لأمها وجود فى الفيلم هربت من أبيها تركت جينى كوران (روبين رايت) ROBIN WRICHT فورست فهى تعرف سلفا ذكاءه المحدود. كانت تشفق عليه، أما هو فقد عرف الحب كما يقول فالغبى يستطيع أن يحب أيضا. كانت تريد أن تصبح مغنية لكنها تعلقت بشاب آخر تعيش معه حياة بوهيمية بلا مبالاة لكل إهاناته لها حتى سقطت فى مستنقع من الأوحال. ظهرت فى المجلات وفى الحانات عارية.

الحب من جانب فورست ليس نوعا من اللوعة على الفراق لكنه دون أن يدرى كان يتخطى لحظة الفراق ومجافاة الحبيب فيستمر دون قصد فى الجرى والنجاح تلو النجاح. يصبح بطلا فى لعبة البيسبول يسافر مع الجيش إلى فيتنام بعد أن تسببت طاعته العمياء فى تقدير قادته له. يحصل على النياشين ويقابل رؤساء أمريكا. أنقذ فورست كثيرًا من زملائه الجنود بعد أن الهبت نيران العدو كونج ظهورهم وشوهت أجسادهم. كان يحاول إنقاذ صديقه الزنجى بلو BLUE (مايكلتى وليامسون) MYKELTI WILLiAMSON الذى قتل فى المعركة ولم يستطع إسعافه. كذلك الملازم وان تايلور (جارى سيناين) GARY SINISE الذى بترت ساقاه. كان يريد لنفسه الموت فى الحرب لأنه يعتقد أن الموت أفضل من حياة بدون ساقين.

لم ينس أبدا فورست وصية صديقه بلو الزنجى «الاهتمام بزوجته وأولاده». لم ينس أبدا أمه الحنون السيدة جامب (سالى فيلد) SALLY FIELD التى وقفت إلى جواره صغيرا لإيمانها به على الرغم من معرفتها بقدرات ابنها الجسمانية والعقلية المحدودة. كذلك لم ينس أبدا محبوبته جينى التى كانت تعطف عليه ولم تحبه على الرغم من إيمانها بأنه يحبها.

لم يكن يفرغ الغضب فى الجرى. لكنها حالة تنتابه عندما يشعر بإحباط معين أو بعدم قدرته على التصرف.

فورست يحكى روايته بالطريقة نفسهاالتى يجرى بها لا يتوقف أبدا عن الحكى. أعتقد أن كاتب الرواية لم يقصد أبدا ذلك لكن كاتب السيناريو والمخرج اتفقا مع توم هانكس أن يؤدى بهذه الطريقة.

جعلا فورست يجلس أثناء الحكى فى اتجاه الكاميرا وكأنه يحكى للجمهور وليس لمن يجلس بجواره.

كانت فكرة ذكية أيضا أن تتبدل عليه وجوه من يجلسون بجواره أثناء الحكى. هل كتب **جروم** روايته بهذا التفصيل نفسه أم أن هذه طريقة ابتدعها كاتب السيناريو؟

ظلت جينى بعيدة عنه فى أثناء كل نجاحاته حتى بعد عودته من الحرب وذهابه إلى أسرة صديقه الزنجى وشرائه زورق صيد الجمبرى الذى كان يحلم به «بلو» ولا يتحدث إلا عنه قبل أن يموت. يعود إليه الملازم **دان تايلور** ويفرح به **فورست** فرح طفل صغير. إنه يطلب منه أن يعمل معه كما طلب منه فورست. نجحت هذه الشركة نجاحا كبيراً وأصبحا من مشاهير صناعة تعليب الجمبرى وصيده،إلا أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فورست يترك الشركة للملازم لكنه لم ينس أبدا نصيب زوجة زميله الزنجي «بلو» وأولاده. لم تلجأ إليه جيني إلا عندما ضاقت بها كل السبل ومرضت مرضا خطيرا ستفقد بسببه حياتها. قام فورست على رعايتها حتى استردت وعيها وصحتها ولكنهادون إبداء الأسباب تركته وذهبت. كانت تريد أن تصحح من مسار حياتها. أن تعمل عملا شريفا في أحد المطاعم. لم تذكر له أنها قد حملت منه. مرة أخرى لا يجد فورست إلا العدو أسلوبا يخرج به من إحباطه حتى استرعى انتباه الناس والصحافة التي سجلت استمراره في العدو دون هدف غير الجرى. ظنوا أنه يفعل ذلك من أجل الرياضة حبا فيها حتى تبعه بعد ذلك الكثيرون.

استلهم منه البعض بالصدفة حلولا لمشاكلهم فنجحوا في حياتهم وأعمالهم. ظل فورست يجرى مدة ثلاث سنوات ونصف تقريباً قرر بعدها التوقف عن العدو ليجد خطاباً من محبوبته جيني تطلب منه الحضور إلى البلد الذي تعيش فيه.

جلس أخيراً على مقعد محطة السيارة التي يريد أن يستقلها حتى يذهب إليها. هنا يتوقف الحكى ليسأل السيدة التي كانت تستمع إلى قصته عن عدد المحطات التي سيركبها، حتى يصل إلى العنوان الذي يريده. تبين له العجوز أن العنوان قريب وأنه ليس في حاجة إلى سيارة لأنه أمام الشارع الذي يقصده.

لو انه عرف ذلك قبل الجلوس على المقعد ما حكى فورست قصته التي لم تعرف العجوز نهايتها بعد، فقد جرى متجها نحو حبيبته ليفاجأ بأنها أصبحت أما لطفل يبلغ الرابعة وأن اسمه فورست.

هنا تفاجئه جيني بأنه والد الطفل. لم يسأل فورست عن حقيقة ذلك.. وقف مذهولا لا يفصح عن ردود الفعل عنده إلا عندما اختطف الطفل في فرح شديد. إنها النهاية السعيدة بشكل ميلودرامي بعد أن يتزوج الحبيبان. ربما أراد الكاتب ألا يفقد الفيلم جزءا من الرواية.

لم يفقدنا الحكى أبدا الديناميكية المطلوبة في الأحداث والسينوغرافية المرسومة بدقة. كانت الكاميرا تلهث طوال الفيلم وهي تجرى مع البطل ومع ذلك لم نشعر باهتزاز كادر واحد أوعدم وضوح الرؤية في أى منظر. المؤثرات الصوتية والبصرية والضوئية كانت على أعلى قدر من التقنية. أجمل ما صوره هذا الفيلم الريشة وهي في مهب الريح في بدايته ونهايته. كان الفيلم ينتقل من حدث إلى حدث في نعومة شديدة ويتطور بنا الزمن ويتغير شكل الأبطال تبعا للأحداث ومرور الزمن دون أن نشعر. أصبح المتفرج داخل الحدث وجزءاً منه يعيش مع البطل في طفولته وصباه وشبابه.

بطلنا في هذا الفيلم **توم هانكس** TOM HANKS، ٣٨ عاماً لم يكن حصوله على الأوسكار مفاجأة فقد سبق أن حصل على الأوسكار عن فيلم «فيلادلفيا» باعتباره أحسن ممثل عندما قام فيه بشخصية المحامي المريض بالإيدز بعد أن قام بعدة بطولات لمجموعة من الأفلام ومسلسل تليفزيوني وهو مشغول حاليا بكثرة العمل بعد أن انتهى من أداء دوره في بطولة فيلم «أبوللو ١٣» من إخراج **رون هوارد** والذي تؤكد المصادر الفنية أن هذا الفيلم سيؤكد موهبة **توم هانكس** مع زملائه **كيفين بانكون وتوم باكستون**.

عدلى عبد السلام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليلة صاخبة جدًا وهموم المسرح المصرى

فى هذا الموعد من كل عام يكون اللقاء مع عرض مسرحى جديد يقدمه المخرج الفنان **هناء عبدالفتاح** احتفالاً بذكرى «**محمد تيمور**» إنها مناسبة مسرحية هامة يتم فيها تقديم كاتب مسرحى ممن لايتجاوز عمرهم الخامسة والثلاثين.

من هنا تأتى أهمية الدور الذى يلعبه د. **هناء عبدالفتاح** مخرجًا وأستاذا فى معهد الفنون المسرحية فى تقديم الأقلام المسرحية الجديدة، فقد سبق أن قدم فى العام الماضى الشاب **سعيد حجاج** بمسرحيته «احتفال خاص على شرف العائلة» واليوم يقدم كاتبًا جديدًا هو **أيمن عبدالمقصود** ومسرحيته «ليلة صاخبة جدًا» على مسرح مركز الهناجر.

إن العرضين تجمعهما سمة واحدة هى انتماؤهما لتيار مسرح العبث، وقد لاحظنا أن غالبية العروض المسرحية التى قام بكتابتها كتاب شبان والتى قدمت فى فرق الهواة وغيرها تنتمى إلى هذا التيار. وهذا يمثل نقطة تحول فى مسرحنا من ناحية الاتجاه الفنى السائد وأيضًا من ناحية التأثر بالاتجاهات الدرامية فى الغرب.

لقد تأثر **محمد تيمور** و**إبراهيم رمزى** وغيرهما من شبان المسرحيين فى عشرينيات قرننا هذا بالاتجاه الواقعى واستمر هذا حتى منتصف الستينيات لندخل فى دائرة الملحمية باعتبارهااتجاهًا أساسيًا سيطر على المسرح المصرى وتواءم مع الظروف الاجتماعية والسياسية للستينيات.

ولم تستطع اتجاهات فنية أخرى مثل التعبيرية والرمزيةوالسريالية وغيرها أن تحقق وجودًا حقيقيًا وإنما ظهرت فى محاولات فردية مثل مسرحيات «الوافد» و«الليله نضحك» لميخائيل رومان و«مسافرليل» و«الأميرة تنتظر» للشاعر **صلاح عبدالصبور**، ومسرحيات «الغرباء لايشربون القهوة»، و«الرجال لهم رءوس»، «اضبطوا الساعات» تأليف

محمود دياب وغيرها من المسرحيات. التى تمثل علامات مضيئة فى مسرحنا ومازالت باقية تنتمى إلى حاضرنا الآن.

واليوم فى التسعينيات يعود إلينا مسرح العبث ليسود مسرحنا وليمثل تيارًا لدى الشباب حيث تظهر تأثيرات **يونسكو وبيكيت** على أعمالهم المسرحية. وتفسير هذه الظاهرة قد يرجع إلى التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية فى واقعنا العربى منذ نكسة يونيو ١٩٦٧. لقد ولد هؤلاء الشباب فى ظروف النكسة وشبوا فى زمن فوضى سياسية وانتقال من معسكر إلى آخر وتخبط بين اليمين واليسار وأزمات اقتصادية حادة. وعندما انبثق الأمل فى مستقبل جديد إثر انتصارنا المجيد فى أكتوبر ١٩٧٣ إذا بهذا الانتصار كادت تضيع بهجته وآثاره نتيجة الحروب والمؤامرات التى مزقت أمتنا الإسلامية والعربية، ومازال مسلسل التمزق مستمرًا، وما زالت آثاره قائمة ممثلة فى اختلال الأنساق الاجتماعية والسياسية، وأصبح الإنسان بعامة والشباب بوجه خاص يعيش قلقًا ويأسًا وأزمة روحية وفكرية عميقة واغترابًا اجتماعيًا. فى هذا الكابوس لاينقذ الإنسان إلا الإنسان من هذا الموت وذاك الظلام السرمدى كما يقول شاعرنا **احمد عبدالمعطى حجازى** فى قصيدته «الكروان».

من أين يأتى كُلُّ هذا الموت؟
أىُّ خطيئةٍ عمياء لوَّثت المدينة
فاستحقت أن تعاقب بالظلام السَرمدىِّ
تعيشه والشمس طالعة
تُزَفُّ له، وتُنجب منه نسلاً شائهًا
وجهٌ ولا عينان
وفمٌ ولاشفتان
لغوٌ ولا لغةٌ
وأشعار بلامعنى ولاميزان
وتأوهاتُ اسرة بجلاجلٍ وخلاخل
ويقال تلك أغانى
ومعابد للات والعُزَّى على أقداس أخناتون
تُفترع العذارى فى محاربها،
ويُذبح صقرُ أوزوريس،
يستقوى الخصىُّ بلحمه والزانى!

جسَّد **ايمن عبدالمقصود** هذا الرعب وذاك التحلل فى عالمنا من خلال أساس واقعى أو موقف حياتى يتكرر يوميًا.

إنه موقف مواجهة الموت وكيف يتعامل الإنسان معه. يتم ذلك من خلال خمسة رجال لا اسم لهم وإنما هم أرقام فالأسماء لاأهمية لها، كما أنهم أنماط أو نماذج تمثل فئات مختلفة من البشر. تبدأ المسرحية بالشخصيات فى حالة انتظار لموت جارهم الطيب الذى هو فى النزع الأخير. ينقسمون فيما بينهم إلى فئتين متناقضتين الأولى من (رقم ٣، رقم ٤، رقم٥، رقم٦) رجال أعمال ويأملون فى موت الجار الذى عكر عليهم صفو الحياة، ويتعجلون موته لتسليم جثته وغرفته إلى أفراد من الخارج (مندوب التأمين والطبيب والممرضة الفاتنة) الذين يمثلون القوة المهيمنة المحركة للأحداث ولديهم رغبة درامية فى السيطرة على هذا العالم. وفى مقابل هذا يقف رقم ٢ الذى يتناقض مع الجميع فهو فقير يحتاج إلى المال لكن علاقته التاريخية الحميمة بالجار الطيب تمنعه من المشاركة فى الجرم، لهذا فهو يتمنى سرعة شفاء الجار وإن كان لايفعل شيئًا فى سبيل ذلك إلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدعاء والأمنيات الطيبة ولايملك سوى الرفض دون أن تكون لديه القدرة على منع الشر.

يقف الرجال الأربعة من رقم٢ موقف الريبة وينبذونه لأنه لايريد أن يقوم بمهمة قتل الجار لتحقيق الصفقة مع مندوب التأمين. ولايجدون أمامهم سوى اختيار أحدهم عن طريق إجراء القرعة، ويتم اختيار رقم ٣ لأداء المهمة لكنه يصاب بالذعر ويرفض، بل ويتظاهر بالموت. تجرى القرعة مرة أخرى وتقع المهمة على عاتق رقم ٤ لكنه هو الآخر بعد أن دخل غرفة الجار يفشل ولايفلح الخمر الذى احتساه فى أن يحقق له أى قدر من التماسك. هذا الميت وفشل الآخرين من أقاربه فى الإجهاز عليه يستطيع الكاتب أن يكسبه دلالات متعددة سياسيًا وثقافيًا لأن الميت يتجاوز حدوده المادية والفردية ويصير صورة استعارية. هل هو شعب بأسره؟ هل هو التراث والتاريخ والهوية؟ إنه يحمل كل هذه المعانى . ولعل هذا كله هو الذى أصاب رقم ٤ بالذعر، وجسده حماده شوشه فى العرض بوعى مازجًا بين الشخصى والعام:

رقم ٤:

اشعر انها مقبرتى، وليست الحجرة التى اعتدت رؤيتها.

رقم٥:

هذا قدرك، هل تهرب من قدرك.

رقم٤:

سأموت لو دخلتها مرة أخرى.

رقم ٦:

بل ستحاول من أجلنا.

وعلى الرغم من العذاب الذى شعر به رقم٤ والوعى الذى أصابه بأنه إنما يقتل نفسه وتاريخه إلا أن هذا كله مع تحذيرات رقم٢ لايجدى فتيلا فى منع آلية القتل وممارسة القسوة، ومفاتيح تلك الآلية فى يد مندوب التأمين الذى يملك القوة، والطبيب هو اليد المنفذة لرغباته، وكذلك الفتاة تمثل عنصر الغواية. إنها مؤامرة وما هؤلاء الرجال إلا دمى فى يد الوافد المهيمن. وتتحقق المؤامرة بقدوم مندوب التأمين والطبيب والفتاة حيث يقتلون الجار الطيب وسط فرح الرجال الأربعة بالمكافأة وإحساسهم بانتصار رغباتهم الذاتية.

ولاتنتهى المسرحية عند هذا الحد وإنما الفعل الدرامى يستمر فى دائريته وحلقته المفرغة. إن ما حدث للجار الطيب من مرض ثم احتضار وقتل يبدأ أمامنا فى الحدوث لرقم٢ المتمرد والمتردد.

تبدأ المؤامرة أو اللعبة بالمرضة التى ترمى شباكها على رقم٢ لتصيده مستخدمة فى ذلك أسلوب الغواية الجسدية والتعاطف الكاذب المضلل مع حالة رقم٢ الفقير الذى هو فى أمس الحاجة للمال. تفلح المؤامرة وينهار رقم٢ وهذا الانهيار يتجسد فى صورة مرض يشكو منه وتقوده المرضه إلى الغرفة الجانبية التى هى غرفة الجار الطيب ليحل محله. ويأتى الطبيب مع مندوب التأمين مرة أخرى ليجهزا على رقم٢ ويأخذا جثته ومكانه.

ويتلقى الآخرون المكافاه ثم يبدأ الاحتفال الصاخب ليتم الكشف عن مجموعة من المهرجين الشهوانيين فاقدى الوعى الذين تتلاعب بهم الفتاة كيفما شاءت. إنهم مرضى متحللون ومنحلون يعيشون كالأموات:

وتنتهى المسرحية ـ فى النص المطبوع ـ بإظلام تدريجى ثم «نستمع لصوت الديك، يتلوه صوت موجات الراديو، ثم إلى برنامج تمارين الصباح ثم إضاءة على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقاعد من اثنين إلى خمسة تجلس فوقها الشخصيات نفسها من اثنين إلى خمسة».

ونرى أن هذه النهاية مفتعلة ولاتتناسب مع ما أبدعه المؤلف قبلها. إنها نسيج غريب عن العمل لأنها أجهضت العالم الكابوسى المصور والمتحلل بأن جعل المؤلف كل ما حدث ما هو إلا كابوس رأته الشخصيات فى نومها، وبذلك ضاع أثر الرموز والصور الاستعارية التى نسج بها عمله. وصار الكابوس منحصرًا فى معنى واحد يفرغ الشحنات الانفعالية والوعى المتراكم لدى المتلقى فى فرحة كاذبة.

وبمقارنة هذه النهاية بما هو موجود فى العرض نجد أن المخرج لم يلتزم بها. لقد تدخل فى النص تدخلاً بناءًا ساعد على تركيز العمل وتكثيفه وتخليصه من بعض الحدود الضيقة والإسقاطات المباشرة على الواقع فى بعض الأجزاء مع تغيير النهاية. لقد انتهى العرض بالحفلة الصاخبة الماجنة وتحول الشخصيات إلى ما يشبه الموتى وانتصار الفتاة ومرافقيها وانسحاب الإضاءة تدريجيًا لتعود المجموعة التى بدأ بها العرض ـ الرجال الخمسة ـ جالسين على مقاعدهم وصوت آهات المريض المنتظر الموت. إن هذه النهاية تعمق لدى المتلقى الإحساس بالكابوس معنويًا وتوحى للمشاهد بأن الفعل مستمر لايتوقف، وأن التحلل والموت لاينتهى، بل وربما وصل إليه فى مقعده بصالة العرض أو فى المنزل وعليه أن يفكر فى الإنقاذ.

إن تدخل المخرج فى النص قام على أساس المحافظة على البنية الدرامية الأساسية للعمل وقد حذف بعض الأجزاء وعدّل فى توزيع بعض الجمل الحوارية ليبرز خصوصية كل شخصية وتميزها فى أفعالها وأفكارها مع الاحتفاظ بالسمات الجوهرية لها. وبدون هذا التدخل كان سيحدث التباس وغموض فى بعض أجزاء المسرحية. كما أن المخرج تخلص من بعض الجمل الحوارية الإشارية التى تشير مباشرة إلى حرب الخليج وغير ذلك من الأحداث أو الأماكن الواقعية، وهذا الحذف يحقق قدرًا من التجريد والشمولية للعمل.

إن العرض المسرحى جسد هذا العالم تجسيدًا جيدًا واستطاع المخرج مع كل العناصر البشرية الأخرى التعاون فى تقديم عرض منضبط تم الإعداد له ودراسة تفاصيله دراسة جادة، ظهرت آثارها فى تعاون كافة العناصر من سينوجرافيا وتمثيل وحركة وإضاءة ومؤثرات موسيقية وصوتية وملابس وقد تحقق الانسجام والتوافق بين هذه العناصر لتحقيق رؤية للعرض وتحقيق حالة مسرحية تسيطر على الجمهور وتثيره وتصدمه صدمة معرفية ووجدانية لأنه يرى المألوف والعادى فى صورة جديدة تستفزه.

وقد استغل مصمم السينوجرافيا «صبحى السيد» فراغ خشبة المسرح استغلالاً متميزًا. حيث حقق معادلاً مرئيًا لجوهر النص من خلال بانوراما مرسومة وشفافة تشغل خلفية خشبة المسرح تحيط بفراغ الخشبة وتحتويه كنصف دائرة رُسم عليها حمام سلام أبيض يشوبه الرمادى والأسود فى صورة تنفى عن هذا الحمام الرقة والدعة ليبدو كطيور مفترسة عمياء. ويظهر من خلف البانوراما بناء شاهق على مستوى رأسى ١٦٠سم تقريبًا يأخذ شكل القلعة وهو يمثل المكان الذى يراقب منه الوافدون ما يحدث على خشبة المسرح. هذا التشكيل هو بمثابة حصار للرجال الخمسة وللجمهور، فأعين الجمهور لاتمتد فى فراغ لانهائى لكنها دائمًا تصطدم بهذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخلفية ذات الوجود العضوى فى العرض.

وأمام هذه الخلفية لايستخدم المخرج مستويات متدرجة وإنما يعتمد على أرضية خشبة المسرح بمستواها المسطح وبلونها الأسود القاتم وهذا فى حد ذاته يؤكد الخلفية ويظهرها فى قسوتها وعلوها. يخصص «**صبحى السيد**». بالاتفاق طبعًا مع المخرج - خمسة مقاعد تتحرك على عجل بحيث يكون لكل شخصية مقعدها الخاص. هذه المقاعد أو الكراسى المتحركة ليست مقاعد عادية، إنها ذات مساند وظهور هيكلية مفرغة من المعدن وذات ألوان ذهبية وبيضاء وقد أتاحت سهولة حركة الكراسى أن صارت جزءًا فعالاً فى العرض وترتبط بكل شخصية ارتباطًا وثيقا وساعدت على تحقيق تشكيلات حركية بها وبأجساد الممثلين مثل تجسيد حالات العجز والصراع على المكانة والتوتر لدى الشخصيات والقهر وبذلك حقق التشكيل المرئي مع الإضاءة الجيدة دراميًا معادلاً مرئيًا للعالم المصور دراميًا.

ولكى يتم حصار الشخصيات لم تكن هناك منافذ على جانبى خشبة المسرح إلا منفذ وحيد فى الجانب الأيسر من خلال فتحة غير صريحة فى البانوراما توصل إلى السلم الهابط من القلعة الخلفية، وهو مكان دخول القوة المهيمنة أو خروجها منه. وعلى الجانب الأيسر توجد الغرفة الجانبية التى بها الجار الطيب المنتظر موته. ويتم تأكيدها بواسطة الإضاءة من أرضية الغرفة إضاءة بيضاء مع باب مغلق وتوجد بزاوية ميل تعمل على نفى سيمترية المنظر المسرحى وزيادة تأكيد محور الصراع فى المسرحية.

وقد لعب عنصر التمثيل دورًا فعالاً مع التشكيل فى الفراغ حيث وعى كل ممثل دوره وأبرز خصوصية الشخصية ورشاقة الأداء الذى يتناسب مع قصر الجمل الحوارية وتنوعها مع تقاطعاتها لإبراز عدم التواصل بين الشخصيات وتجسيد القسوة التى يمارسها كل منهم على الآخر. وقد لاحظت أن مجموعة الممثلين هى المجموعة نفسها تقريبا التى تعامل معها المخرج فى عرضه السابق «احتفال خاص على شرف العائلة». إنهم من الهواة، وقد كانت لنا ملاحظات على أدائهم فى العرض السابق، لكن من الواضح أن أدواتهم وإمكاناتهم قد تطورت وتخلصوا من بعض العيوب لديهم وبخاصة وضوح الكلمات وتنظيم الانفعالات. وهذا قد تحقق نتيجة الإعداد الجيد والتدريب المتواصل ووعى الممثل بدوره وعلاقته بالشخصيات الأخرى.

وقد وضح هذا بصورة جلية لدى الممثلين **مصطفى درويش** فى دور رقم٢ **ومحمد محمود** فى دور رقم٣ **وحمادة شوشة** فى دور رقم٤ **وأمجد عابد** فى دور رقم٥ **وموسى النحراوى** فى دور رقم٦ والطبيب (**صفى الدين محمود**) والمندوب (**محيى الدين محمود**). وإن كانت لنا ملاحظة على **عبير منصور** فى دور الفتاة وهى أنها اعتمدت على الجسد الصريح فى الغواية وإن كانت هناك أساليب للغواية تعتمد على الإيحاء وعلى التلاعب بوعى الآخرين.

إن العرض جيد يطرح أسئلة جادة ولكن كنا نرى أنه كان من الأفضل أن يتم إبراز الطابع الهزلى للشخصيات وإبراز اليتها فى التعامل مع الأشياء وذلك لتعميق السخرية منها؛ فالمسرحية هزلية الطابع وجادة الطبع إنها كوميديا سوداء تدفعنا إلى السخرية من الموت وإلى التمسك بالحياة.

مصطفى منصور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمس الدين موسى

الأبعاد الرمزية فى رواية «صاحب البيت» للطيفة الزيات

طالعتنا الكاتبة الجادة والجريئة «لطيفة الزيات» بروايتها الجديدة بعنوان «صاحب البيت» . والمؤكد أنه منذ صدور روايتها الأولى «الباب المفتوح عام ١٩٦٠» وجماهير القراء والنقاد يطالعون مع كل عمل جديد كاتبة متميزة تعبر عن تجربة خاصة تواصلت مع الأجيال، حيث كان لانتماء لطيفة الزيات للحركة الوطنية المصرية التى انتشت بها سنوات الأربعينيات أثره على إعطاء رؤيتها زخما متجدداً، رغم قلة إنتاجها. ولقد مر بين عملها الأول «الباب المفتوح» وعملها الثانى «مجموعة الشيخوخة ١٩٨٦» نحو ربع قرن ، بعدها بدأت الكاتبة تقدم للقراء كل ما أبدعته فى فترات سابقة وجاء على التوالى:

- حملة تفتيش ١٩٩٣.
- الرواية بعنوان «الرجل الذى عرف تهمته» وكانت قد أشارت إليها فى أحد أحاديثها الصحفية
- بيع وشراء «مسرحية».
- وأخيراً رواية «صاحب البيت».

ولعل البعض يكون لديه الحق فى الإحساس بأن كتابات لطيفة الزيات، تأتى تعبيراً عما دار فى حياتها الشخصية، مما ينحو بتلك الأعمال نحو السيرة الذاتية، أو أدب الاعترافات - كما جاء فى «حملة تفتيش» و«مجموعة الشيخوخة» وقد أشارت الكاتبة إلى رواية «الرجل الذى عرف تهمته» بوصفها تحمل الكثير من ظلال تجربة أخيها «عبد السلام الزيات»، فيما صار إليه حاله أثناء حكم أنور السادات بعد التصنت على أسراره، واتهامه ضمن مجموعة مراكز القوى فى مايو ١٩٧١.

وجدير بالملاحظة أن الرواية الأخيرة «صاحب البيت» استطاعت أن تبتعد فيها الكاتبة كثيراً عن ذلك الإحساس، فلقد أعفت نفسها من التصريح أو التلميح بالزمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو المكان الذى جرت فيه أو عليه أحداث الرواية.. هل هو فى مصر؟ أم انه فى بلد آخر، وأى بلد هو؟ أهو فى الماضى أم فى الحاضر؟ وذلك ما اثرى الرواية بالكثير من الأبعاد الرمزية.

فمن هو صاحب البيت؟ وما هو ذلك البيت الذى جرت على مسرحه أحداث الرواية؟

والمؤكد أن الرواية تشى بأن ذلك البيت لم يكن بيتاً عادياً. لقد كان بيتاً غامض الملامح. كأنه سجن من نوع معين، أو قل إنه زنزانة أو إنه بيت تحول إلى زنزانة بفعل القهر الخارجى الذى يحيط به من كل ناحية.

وأبطال الرواية محدودون، فلا يتجاوز عددهم أربعة أشخاص هم:

- سامية الزوجة.
- ومحمد الزوج.
- ورفيق الصديق.
- وصاحب البيت.

والبيت هو المكان الذى لجأوا إليه بعد نجاح محمد فى الهرب من السجن بواسطة صديقه رفيق.

تحضر «سامية» لكى تعيش مع الزوج الهارب بعد مطاردة من أجهزة الرقابة والأمن، التى يظن أفرادها عندما رأوها بجوار رفيق فى السيارة أنهما مجرد حبيبين، فيتركوهما لشأنهما. ولا تفصح الكاتبة عن أبعاد موضوعها إلا بعد وصول الزوجة ورفيق إلى البيت/ المأوى، حيث يتحول إلى خشبة مسرح تدور على أرضيته الأحداث. وسرعان ما يلوح كم هم مسجونون داخل ذلك البيت، حيث ترقب وجودهم عيون خفية من كل ناحية كما تشعر سامية، وكذلك يقعون تحت عمليات تلصص دائمة من صاحب البيت، مما جعل سامية تشعر بالقلق المتزايد كلما فوجئوا بحضوره المباغت، مما جعل الجميع يتحركون كأسرى للظروف المحيطة، ولقد استبدل محمد - الزوج الهارب من السجن - السجن الحقيقى بمكان آخر هو البيت الذى كان له فى الرواية كل شروط السجن، فلا يختلف عنه كثيراً وذلك هو ما أحاط بسامية التى بقيت مع الزوج الهارب والصديق. وكيف يستمر الحب داخل تلك الزنزانة المحاصرة من الداخل بالعيون المتلصصة ومن الخارج بالبوليس الذى يبحث عن الهارب؟ فهم متوقعون دوماً مفاجأة صاحب البيت/ السجان لهم فى أى لحظة.

ولابد وسط تلك الظروف أن ينمو نوع من الصراع بين الأبطال الأربعة الزوج والزوجة من ناحية، وبين الزوجة ورفيق الذى صفعها من ناحية أخرى، وبينهم جميعاً وبين صاحب البيت/ السجان من ناحية ثالثة. وكان نتيجة لمجمل تلك الصراعات أن أحست سامية أن كل شىء يدور بعيداً عنها. وأن المجموعة ليست فى حاجة لوجودها، فالصديق «رفيق» يحسب حساباً لكل شىء. ولم ينس وسط تلك التوترات أى شىء فسرعان ما تجده موجوداً على رءوسهم فى الأوقات الحرجة التى تهدد وجودهم. عندها كانت تحس بأن وجودها ليس له داع، فالحياة مع زوجها بالحب وحده لم يرض غرورها أو يحقق ذاتها، ويتناسب مع طاقاتها الكامنة والخلاقة... ويدور الحوار التالى بين رفيق وسامية:

- سامية

وأضاف:

- أنا آسف على اللى حصل امبارح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأدركت سامية أن رفيق يشير إلى الصفعة التى وجهها إليها بالأمس ، ووجدت نفسها تقول:

ـ كان ضرورى اللى حصل يحصل:

وأضافت وهو ينظرإليها متسائلاً:

ـ كان ضرورى حد يفوقنى.

ـ وفقت؟

وقالت سامية:

ـ قررت أننى مش قد اللعبة دى..

وكأن «سامية» بهذا القرار قد اكتشفت نفسها، ومن ثم تعزم على الابتعاد عن مسرح الأحداث، وتعود إلى بيتها أو مدينتها لكنها تفاجأ أثناء عودتها فى القطار بصورتى محمد ورفيق فى الجريدة الصباحية. وعندها تتجاوز كل قراراتها السابقة، وتحس بأنه لابد أن يكون لها دور. فالبوليس يريد القبض على الهاربين، ولابد من تنبيههما، ومن ثم لابد أن تعود، وعندما تصل إلى البيت تجد أن الباب مغلق ، فتبدأ فى الدق عليه إلى أن يطل عليها صاحب البيت، ولا يريد أن يفتح لها، لكن بكل قوتها التى لم تدر حقيقتها تندفع قاذفة بصاحب البيت إلى الأرض، وتدخل إليه، وتدور بينهما معركة لا تتركه فيها إلا بعد أن تقتله.

ولعل الرواية تحمل الكثير من الدلالات، أهمها أن بطلة الرواية التى تروى الكاتبة الأحداث على لسانها، تكتشف نفسها وحقيقتها وسط التوترات، التى حدثت، وأن وجودها كحبيبة فقط وبلا دور لم يرض غرورها ويشبع طاقاتها الكامنة، ولذا فقد قامت بالفعل، ولم ترض أن يكون وضعها رداً لفعل الأحداث فى ثلاثة مواقف هى:

١ ـ عندما حاول صاحب البيت الدخول إلى المطبخ الذى اختبأ محمد فيه، حيث جذبته وأسقطته على الأرض.

٢ ـ رفضها البقاء داخل السجن الجديد عندما أحسّت أن وجودها ليس له ضرورة بينهم، حيث الزوج والصديق لايدبران أمورهما أمامها، ولا يشركانها فى التدبير.

٣ ـ قرارها العودة ثانية، عندما تحس أن فى عودتها ضرورة هامة لإخبارهما بأنهما مهددان بالقبض عليهما بعد نشر صورتيهما فى الصحف.

وثمة ملاحظة ـ تتمثل فى أن الكاتبة رسمت أحداث الرواية وسط جو المطاردات البوليسية، دون أن تفصح عن الجريمة التى دخل الرجل بسببها السجن، وكأن القارئ يدرى أبعاد تلك الجريمة. كما لم تثر الرواية بأية أفكار سياسية أو اجتماعية، وتركت القارئ يعيش تلك الدلالات المكثفة التى أرادت الكاتبة توصيلها بوصفها همها الأول. وبذلك أخذتنا الكاتبة إلى مناخ المسرح، فوحدة المكان تتمثل فى تلك الشقة، أو فى هذا البيت الذى تحرك الأبطال على أرضه، وعبروا عن هواجسهم النفسية فى تلقائية كاملة، كما استخدمت الكاتبة فى الرواية لغة شديدة الإيجاز، لم تتفرع بها بعيداً عن الأفكار والدلالات التى حاولت توصيلها مما جعل ذلك العمل يقترب من أعمال الكاتبة التى وشت بسيرتها الذاتية، فالكاتبة عاشت تجربة السجن، كما عاشت تجربة العمل السياسى والاجتماعى فى معسكر الرفض والمعارضة، وهى الآن لا تبخل بتوصيل تجاربها للقراء عبر أسلوب القص أو السرد الروائى، حيث عرفها القراء رائدة من رواد الحرية التى استمرت تدافع عنها طوال حياتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيكتور فوكيه غطاس

ندوة فى باريس عن نجيب محفوظ

أقيمت أخيراً فى ضاحية من ضواحى باريس وتسمى الـ (Creteil) (الكيريتى) ندوة عن **نجيب محفوظ** ومناقشة أعماله.

وبدأت الندوة فى جو من الصمت الشديد وكان من الضرورى مناقشة مختارات من أعمال **محفوظ** بالفرنسية. فقد قامت إحدى الفرنسيات بتوزيع كُتيب صغير ويأتى اسم **نجيب محفوظ** سنة ١٩١٢ فى صدر الصفحة الأولى بحروف (كابيتل) وتبدأ هذه الصفحة فيما يلى العنوان بفقرة عن وفود السياح التى تعود من مصر فتنبهر بما فيها من آثار غنية وتحف ونفائس فنية تجعلها تستعيد ذكرى هذه الحضارة الخفية عنها. ثم يأتى بعد ذلك التعريف **بنجيب محفوظ** بأنه كاتب مصرى ولد بالقاهرة سنة ١٩١٢ وأنه فتح أمامنا أبواب مصر وما كنا نعرف عنها إلا القليل قبل أن يطلعنا هو عليها. **ونجيب محفوظ** هو الكاتب المصرى الأول الذى أخذ على نفسه عهداً أن يكرس حياته للرواية وبعد أن أنهى دراسته فى قسم الفلسفة وجد فى كتابة الرواية هوى خاصاً فى نفسه وقد استهواه آنذاك الأدب الغربى إلا أنه كان يبحث عن أسلوب خاص به يجعله متفرداً عن أقرانه فىّ الغرب مستعيناً فى ذلك بثقافته المصرية الواسعة.

وقد اتخذ **نجيب محفوظ** من القاهرة مصدراً رئيسياً لإلهامه الأول وشخصياته التى نجح فى تنويعها ووصفها من حيث أنهم أبناء طبقات برجوازية وعمالية كادحة، استطاع أن يبرز من خلالها الوصف الدقيق للشوارع والأزقة والحارات التى لا تحصى فى هذه العاصمة. وقد عاصر **نجيب محفوظ** تيارات سياسية عديدة واصطدم بقضايا سياسية تمخضت عنها متاعب جمة تتعلق بمفهوم الحرية والديمقراطية، وفى ختام الحديث عن **محفوظ** برزت مساهمة جائزة نوبل سنة ١٩٨٨ للآداب والتى استحقها **محفوظ** عن جدارة بل أن هذه الجائزة جعلت من هذا الكاتب ملهماً لعدد كبير من الروائيين الشبان، وفى الصفحات التالية وردت أسماء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عشرة أعمال لنجيب محفوظ وفكرة عامة عن كل عمل منها وهى (الحرافيش - السراب - ثرثرة فوق النيل - أولاد حارتنا - الثلاثية « بين القصرين، قصر الشوق، السكرية » - يوم قتل الزعيم - ميرامار - زقاق المدق - حكايات حارتنا - اللص والكلاب) كما ذكر الفرنسيون فى معرض حديثهم عن محفوظ ماقاله محفوظ عن نفسه وماقاله الكتاب عنه، فتحت عنوان نجيب محفوظ يتذكر - أحاديث مع جمال الغيطانى - يأتى على لسان جمال الغيطانى : إن نجيب محفوظ، هذا الكاتب التقدمى والذى يعد فى الوقت نفسه شديد الاحترام للتقاليد - راى انه رجل كان لزاماً عليه وان من واجبه الا يغير من اسلوب حياته الذى اعتاد عليه، إن اعمال نجيب محفوظ كلها مكرسة لمصر، هذا البلد الذى لم يهجره ابداً) كما جاء فى الكتيب ماقاله محفوظ عقب منحه جائزة نوبل: لا ارغب فى ان اعيش يوماً واحداً بدون حب الكتابة وإذا هجرتنى رغبتى فى الكتابة يوماً اتمنى ان اكون فى هذا اليوم من بين الأموات .

وفى السطور الأخيرة ذلك من الكتيِّب وردت فقرة عن البير قصيرى وجاء فيها انه لابد أن نوضح للقارىء بأن هناك كاتباً مصرياً آخر معاصر لنجيب محفوظ وهذا الكاتب هو البير قصيرى وهو يعد كاتباً كبيراً، كتب الرواية بالفرنسية وهو من مواليد القاهرة سنة ١٩١٣ وقد رحل إلى باريس عندما كان فى السابعة والعشرين من عمره وقد جعل مدينة القاهرة مسرحاً لأحداث رواياته ومنها ثلاثة أعمال وهى: (منزل الموت المؤكد - شحاذون ونبلاء - الذين ينسون الله). وهكذا نرى مما سبق أن ماذكره الفرنسيون عن مصر من خلال نجيب محفوظ ورواياته ومن خلال البير قصيرى وأعماله - يعد رؤية فرنسية خاصة تلقى الضوء على مصر تراثاً وحضارة وشعباً وما تنطوى عليه هذه الرؤية من فهم واطلاع عميقين تجاه الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية السائدة فى البلاد منذ نصف قرن مضى وحتى يومنا هذا.

وبدأ الحوار - بين فتاتين فرنسيتين هما : (Marie Seux) (مارى صو) (Albine Lagarde) (البين لاجارد) - بعرض مشاهد من رواية (يوم قُتِل الزعيم) ثم قصة (خمارة القط الأسود) بعد ترجمتها إلى الفرنسية وقد تناولتا من (يوم قتل الزعيم) مشهد (رندة سليمان) فى حديثها مع مديرها بالعمل عن الطبيبة الشابة التى كانت قد خطبت لطبيب زميل لها منذ أعوام ثم يئسا من الزواج ففسخا خطبتهما وتزوجت الطبيبة من تاجر فى وكالة البلح ثم حديث (رندة) مع خطيبها (علوان) فى استراحة الهرم عن زيارة كل منهما للمدير حيث تم لقاء (رندة) بالمدير فى مكتبه بالعمل أما علوان فقد التقى به فى بيته وكان حديث كل منهما عن المدير ينم عن سخطهما عليه (فلما روت رندة مادار بينها وبين المدير لعلوان، قطب غاضباً وهتف: بأنه سيطالبه بألا يتدخل فيما لا يعنيه) الرواية ص ٢٧، ٢٨ وكأن هذا المشهد، يوضح مقارنة بين حال (رندة) وخطبتها لعلوان والتى دامت طويلاً دونما أى أمل يرجى فى الزواج وبين حال هذه الطبيبة التى فسخت خطبتها من زميلها الطبيب لتتزوج من تاجر وكالة البلح، وقد استحوذ هذا المشهد على اهتمام الفرنسيين وانجذابهم إليه لما فيه من رؤية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جديدة تجاه الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى مصر فى الثمانينيات، ثم انتقل الحوار بعد ذلك إلى مشهد زيارة (زينب هانم) أم (رندة) لجد (علوان) (محتشمى زايد) وقد جاءته لتحدثه عن مشكلة علوان ورندة وقالت له: (البنت يامحتشمى بك، على وشك الضياع. محتشمى: لا سمح الله . الحب يضل يامحتشمى بك، أصبح الحب فى هذه الأيام إلها . هل تزوجت أنت عن حب يامحتشمى بك؟ هل تزوج فواز بك عن حب؟. محتشمى: ولكنهما يؤمنان به - وتتركهما حتى يدمرهما معاً؟ وتنهدت بصوت مسموع شأن العاجز فقالت :

- فلنبذل جهداً للإنقاذ وليفعل الله مايشاء، ربما وجد كلاهما ماياسبه) الرواية ص ٣٢ . ويستمر المشهد فيلتقى (علوان) بجده (محتشمى زايد) ويدور بينهما حديث (أريد أن أعرف انطباعك ياجدى.... العمر يجرى، وأنت فتى عاقل، بيدك إنقاذها، وربما إنقاذ نفسك ايضاً.. إنه ليس مجرد سوء حظ! إنه حظ طويل من المآسى : ٥٠ يونيه والانفتاح وروسيا والولايات المتحدة ومملكة المنحرفين. وتساءل:

- لو أصررت على الرفض؟ فقلت بتسليم (الجد) - افعل ماتراه صواباً. فهز رأسه (علوان) قائلاً فى غموض: أعدك بذلك ياجدى) الرواية ص ٣٤. وانتقل الحوار إلى مشهد ثالث من الرواية ماهذا القرار أيها الرجل؟ تعلن ثورة فى ١٥ مايو ثم تصفيها فى ٥ سبتمبر؟. تزج فى السجن بالمصريين جميعاً من مسلمين وأقباط ورجال أحزاب ورجال فكر؟ لم يعد فى ميدان الحرية إلا الانتهازيين فلك الرحمة يامصر) الرواية ص ٦٥ . انتهى هنا الحوار الخاص بمشاهد (يوم قتل الزعيم) وفى فترة الراحة الفاصلة بين هذه المشاهد وبين عرض (خمارة القط الأسود) توجهت بسؤال إلى (Marie) (مارى) عن سبب اختيارهم لهذه المشاهد من الرواية على وجه الخصوص. فأجابتنى قائلة: إن هذه الرواية القصيرة تعبر عن أهم فترة من الفترات الحاسمة فى تاريخ مصر ومانتج عنها من أحداث فى النصف الأخير من هذا القرن فهى تعد فترة تحول خطيرة بين عهدين، عهد **عبدالناصر** وعهد **السادات** وهما فترتان متناقضتان تماماً، وتلك السنوات العشر التى تقع مابين ثورة التصحيح (١٥ مايو ١٩٧١، وأحداث ٥ سبتمبر سنة ١٩٨١ كان قد تمخض عنها تغيرات جذرية فى إيقاع الحياة العامة فى مصر فظهر الصراع الطبقى الذى نشأت عنه الفوارق الاجتماعية الأمر الذى جعل المجتمع يثور على الأوضاع ويعلن استياءه الشديد تجاه أحداث ٥ سبتمبر. إن الشعب المصرى يقف حائرا بين النقمة والتعاطف إلا أن السواد الأعظم منهم يميل للأسى ويستسلم للحزن وهاك مايؤكد ذلك من الرواية «فمن طول الهزائم وكثرتها ترسبت نقمة الأسى فى الأعماق فأحببنا الغناء الشجى والمسرحية المفجعة والبطل الشهيد» جميع زعمائنا شهداء، **مصطفى كامل** شهيد الجهاد والمرض، **محمد فريد** شهيد المنفى، **سعد زغلول** شهيد المنفى أيضاً **مصطفى النحاس** شهيد الاضطهاد، **جمال** شهيد خمسة يونيه أما هذا المنتصر المعجبانى فقد شذ عن القاعدة تحدانا بنصره، ألقى فى قلوبنا أحاسيس وعواطف جديدة لم نتهيأ لها، وطالبنا بتغيير النغمة التى ألفناها جيلاً بعد جيل، فاستحق منا اللعنة والحقد، ثم غالى بالنصر لنفسه تاركاً لنا بانفتاحه الفقر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفساد، هذه هى العقدة.) الرواية ص ٧٩، ٨٠ . وهكذا تحولت البلاد إلى حلبة صراع تتقاتل فيها فرق دينية متنافرة واتجاهات سياسية متعارضة وتفتت المجتمع وأمست بذور الفتنة منتشرة فى كل الأرجاء مما نشأ عن ذلك كله التعصب الأعمى. ومع ذلك ترى نبرة التعاطف واضحة عند البعض (يااللفظاعة. ألا توجد وسيلة إلا القتل؟ وماذنب زوجته وبناته؟ لست من أنصاره ولكنه لا يستحق هذه النهاية. أمى بكت كإنسان لم تغيره السياسة) الرواية ص ٨٣. هذا ماجاء فى الرواية على لسان (رندة سليمان) وعلقت (البين) على مشهد موت الرئيس بقولها إن **نجيب محفوظ** كان بارعاً إلى حد كبير حينما جعل علوان يقوم بقتل (أنور علام) طليق (رندة) وقالت أن قتل أنور علام تزامن مع قتل الرئيس وهكذا نجد أن أنور علام كان مصاباً بالقلب، فالجسد زائل، لابد أن ينتهى فى يوم من الأيام إلا أن اختفاء علوان لن يطول (وتذهب رندة للدفاع عنه فى المحكمة بحيائها وكرامتها ومن حسن الطالع أن تشخص الجريمة لضرب أفضى إلى موت) فلايزال هناك أمل فى عودته أى عودة هذه الروح إلى الجسد من جديد، واستؤنفت الندوة ودار الحوار حول قصة (خمارة القط الأسود) وكان اختيارهم لهذه القصة يحمل مغزى خاصاً ورؤية جديدة، ورداً على سؤال حول الهدف الرئيسى وراء اختيارهم لهذه القصة دون غيرها من المجموعة أجابت (مارى صو) : إننى قرأت هذه القصة منذ خمس سنوات ومن شدة ولعى بها بحثت عن أعمال **نجيب محفوظ** فقرأت له الثلاثية بعد ذلك ثم أولاد حارتنا وحكايات حارتنا والحرافيش والسراب وخمارة القط الأسود التى تعبر عن واقع تسيطر عليه قوى استبدادية فالمجموعة التى اعتادت الاجتماع فى الخمارة جمعتهم هموم مشتركة وهذه هى فرصتهم إذن فى أن ينسوا همومهم التى تتشكل فى (كثرة العيال وقلة المال والحر والذباب) وهذا ماورد فى القصة بالنص، ألا تكفى هذه الهموم لاستبدادهم والنيل منهم؟ والخمارة رغم أنها سجن إلا أنهم ينسون عالمهم خارجه فيشربون ويفرطون فى الشراب حتى تنزاح عنهم الهموم وكأن **نجيب محفوظ** يرمى - بتصويره لهذا الحشد من الجمع وهم فى معزل عن المجتمع - إلى رفض الواقع الخارجى بكل همومه ومآسيه، ولكنهم ما أن ابتعدوا عن هذا الواقع حتى لحق بهم ومارس معهم القسوة والاستبداد .والرجل الضخم ذو المظهر الذى يتسم بالقسوة والذى يرتدى ملابس قاتمة ماهو إلا رمز للسلطة المستبدة المتعنتة وهو يبغى العبث بحريتهم وهم سجناء هذه السلطة التى فرضت عليهم رغم كثرتهم فيستسلمون للواقع! إلا أن هناك محاولات داخل كل منهم لتحطيم الخوف فيقترح أحدهم تجاهل هذا الرجل الغريب ومعاودتهم الشرب واللهو دون النظر إليه، وبالفعل تنزاح عنهم الهموم ويفرطون فى الشراب ويروحون فى نشوة بالغة ينسون معها الرجل تماماً. ويتحول الرجل الغريب من حالة الجبروت والقسوة والاستبداد إلى حالة من الاستكانة والخضوع لهم فأخذ يرفع الأقداح وينظف المائدة وهذا دليل على إشعال الثورة التى كانت تكمن داخل نفوسهم وحانت لحظة انطلاقها وأن دوران القط الأسود يعد رمزاً لهذه الثورة، وفى النهاية يقوم الرجل بخدمتهم ويستجيب لكل ما يطلبون، وهكذا انتهت الندوة وخرج منها الفرنسيون وفى جعبتهم الكثير عن مصر وستظل مصر مركز اهتمام العالم على مر العصور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد شبل الكومى

اتجاهات الشعر الإنجليزى والأيرلندى المعاصر

بناء على دعوة تلقيتها من المؤتمر العاشر للشعر بجامعة اكسفورد - **كوربس كريستى كوليبج** (١٩٩٥) سافرت لاشارك ببحث عن الرؤية الشعرية عند الفريد تينسون وكان المؤتمر فرصة جيدة لان اقدم للقارىء العربى بانوراما عن واقع الشعر المعاصر.

إذا أخذنا عدة خطوات للخلف في الزمن وجدنا أن ساحة الشعر فى الخمسينات والستينات تتوزّعها مدرستان أو اتجاهان، أولهما ما يسمى بشعراء الحركة The move-ment poets والأخر مجموعة الشعراء المسماة بالمجموعة The group.

وشعراء الحركة يؤكدون السمات الكلاسيكية وذلك بإتباع الاوزان والتقاليد الشعرية التى ظلت متبعة لاكثر من خمسمائة عام. فتراهم يهتمون بالأحداث اليومية والخبرات العادية، التى يمكن التعبير عنها باللغة الدارجة، مما أدى إلى اتهامهم فى بعض الأحيان بالاقليمية. ويهدف شعرهم إلى مخاطبة القارىء العادى والبعد بالشعر عن قاعات الدرس بالجامعات. وكان الشعر يهدف - كما **يقول** فيليب لاركن - زعيم هذا الاتجاه - إلى وفير المتعة.

إذا كان شعراء الحركة قد نحوا منحي التقليد ونادوا باتباع اسلوب الشعر العمودى، فإن شعراء المجموعة نادوا بالثورة على التقاليد: من حيث الشكل والمضمون. وعلى رأس تلك المجموعة «تيد هيوز» شاعر البلاط حاليا.

إذا انتقلنا للحديث عن الشعر الانجليزى خلال السبعينات، وجدنا أن الحلقة يتوزّعها مدرستان أو اتجاهان: اتجاه يتزعمه اساتذة الجامعات وخاصة أساتذة الشعر وينحصر نشاطهم فى قاعات الدرس. وهؤلاء مثل شعراء الحركة يؤكدون السمات الكلاسيكية ويتبعون منهج التحليل والمقارنة والتفسير، والأخر ينحو منحى التجريب واستحداث الموجات الجديدة فى عالم الشعر.

ولكن تلك الازدواجية لم تستمر طويلا، فعند استعراض دواوين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر التى ظهرت فى تلك الفترة نجد أن هناك محاولة للتزاوج بين الاتجاهين: أى التجديد مع المحافظة على جدية ورصانة الشعر، فالجيل الجديد من الشعراء والذى يطلق عليهم «الروك اند رول» هم شعراء الاتجاه الأول (الاكاديمى) والذى كان يخشى عليهم من أن يتواروا امام تيار الثقافة الشعبية. وهذه ظاهرة ايجابية فإن كان قد حدث بعض التغيرات فى شكل ومضمون الشعر المعاصر فإن الشعر انتشر واصبح له شعبية دون أن يفقد أى من مقوماته أو حيويته.

فالشعر فى فترة السبعينيات وان كان تقليديا فى الشكل فقد كان متميزا وجديدا فى جوهره. ومع ذلك كان الشعر يحتل المكانة الثانية أو الثالثة بعد الراوية والمسرح. وقد سار الشعراء فى تلك الفترة على خطى من سبقوهم. وسار شعراء الحركة على نهج «ايان هاملتون» مؤسس مدرسة الحركة الجديدة والتى هى امتداد لشعراء الحركة فى الخمسينات والستينات.

وفى تلك الفترة الزمنية خطا الشعراء فى ايرلندا مثل «**سيموس هينى، وبرك ماهون، مايكل لونجلى، وبول مولدوون**» خطوات هامة نحو التجديد فى الشعر. وبل وتجاهلوا موجة الحداثة ولكن فى الحقيقة كان هذا هو الحال منذ اودن (١٩٣٠).

ولكن الظاهرة الجديدة هى ظهور شعراء من الطبقة العاملة امثال تونى هاريسون ودجلاس دن. وإن كان تونى هارسون من الصعب تصنيفه فهو على العموم يسير على نهج فروست الشاعر الأمريكى المعروف، لذا فهو لم يلتزم بالبحر الايامبى المعروف به الشعر الانجليزى. ومع ذلك فقد حقق شهرة كبيرة فى منتصف الثامنينات واحتل مكانه على قدم المساواة مع هيوز، شاعرالبلاط المعروف، وسيموس هينى، الذى يحتل كرسى الشعر فى جامعة اكسفورد حاليا. اما «**دوجلاس دن**» فقد سار على نهج فيليب لا ركن ولكن بنبرة اجتماعية عالية إلى حدٍّ ما والمرأة الوحيدة التى يمكن ان يقال أنها احتلت مكانة على خريطة الشعر هى فلور ادكوك. وتسير على نهج شعراء الحركة التى تتميز بالوضوح مع استعمال التورية والكنايات الموجهة ضد الرجال. بالإضافة لهؤلاء هناك «جون فوللر» الذى لم يأخذ حظه من الشهرة بعد وإن كان كاتبا موهوبا وله اتباع امثال جيمس فينتون ومك املا. وهو فى رؤيته **تجاوز** واقعية «**لاركن**» ويذكرنا بـ «والاس ستيفن» الشاعر الامريكى المعروف.

ولكن فى نهاية السبعينيات بدأت الأمور تأخذ شكلا أخر، حيث ظهر الشاعر «**كريج رين**» الذى اعتبره النقاد كمجدد للشعرالمعاصر. ففى أسلوبه يقوم بتغريب الحياة اليومية. وان كانت المدرسة التى اسسها لاينتمى لها إلا اثنان فقط هما «**كريج**» نفسه وشاعر أخر اسمه «**كريستوفر ريد**» الا أن تأثيرهما على الشعر المعاصر لا ينكر حيث ادخلوا عنصر السرد من جديد إلى الشعروقد دشن «**بلاك مدرسن**» بالإضافة إلى «**اندروموش**» هذا الاتجاه عندما راجعا معا كتاب بينجوين للشعر الانجليزى **المعاصر** (١٩٨٢) الذى جمع شعراء السبعينيات أمثال: «**هارسون، دن، كارول رومنز**» وقاما بتصنيفهم كشعراء ما بعدالحداثة.

وإن كان اتجاه ما بعد الحداثة لايحظى بالقبول فى الوقت الحالى إلا أنَّ النقاد يؤكدون ان هذا الاتجاه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قوى وإن كان الناشرون لا يشجعون هذا النهج والاسلوب فى الكتابة. ومعظم كتاب تلك الموجة يتخذون من هاملتون زعيما لهذا الاتجاه، ولكن أثر «لاركن» على «مورسن» و«موشن» أكثر وضوحا من تأثير «هاملتون» وجدير بالذكر أن اطروحة «مورسن» للدكتوراه قامت على شعراء الحركة وطبعتها مطابع اكسفورد وكتب «مورسن» حياة «لاركن». ولكن الشاعر «جيمس فونتون» تألق أكثر من غيره من بين شعراء ديوان بينجوين للشعر المعاصر. ويسير «فونتون» على نهج «أودين» وهو الشاعر الوحيد خريج جامعة اكسفورد من بين شعراء هذا الديوان. ويأخذ شعره الطابع الغنائى والبساطة وإن كان مقلا فى كتاباته ويسير على نهج ادون فى أنه يجمع من الجد والهزل والاسطورة والنكتة واللغة اليومية الدارجة والاسلوب الرفيع.

ولكن الشاعرة التى تعتبر ممثلة لهذا العصر هى «آن دفى» وتستعمل فى منهجها فن المونولوج وان كان هذا الشكل غير شائع ولكنها طورت من اسلوبها واتبعت المنهج الكلاسيكى فى الكتابة وتنهج أحيانا نهج واسلوب «لاركن» ولكن مع إضافة أبعاد انسانية عالمية.

وتتميز حقبة الثمانينيات بتنوع الاصوات التى تعبرعن تلك الفترة والتى يصعب، فى الوقت الحالى، تجمع شعرائها تحت لواء حركة معينة كما تتميز تلك الفترة بظهور اصوات تمثل شعراء افريقيا والكاريبى أمثال «جون اجارد» **وجيمس برى، جريس ينكولاس، فريد داجوار،ديفيد بابيدين»** وقد جمعهم ديوان الشعر الجديد(١٩٩٣)، وتمثل حركة المرأة الشاعرة «**چيلان النت**» ويمثل الشعر الافريقى والاسيوى «فريد اجوار»، واتجاه الحداثة يمثله «اريك موترام». والتجريبيين يمثلهم. «كن ادوارد». وهناك فى الشعر يمثله «**بنچا من زيفانايا**» واخرون يتم فيه قراءة الشعرا قراءة درامية ويطلقون عليه شعر الجسد نظرا لعنصر التعبير بالجسد عند قراءته للعامة فى ندوات الشعر. ويلعب الناشرون دورا هاما فى نشر الشعر وخير مثال على ذلك دار نشر «بلداكس». وعموما فالشعر الجديد يتميز بالبساطة فى اسلوبه والبعد عن التجريب والحداثة ويعتبر ادون ولاركن الينابيع التى يستمد منها الشعراء الجدد اسلوبهم وليس اليوت كما يعتقد عامة القراء ولنأخذ على ذلك مثلا أقدم للقارىء قصيدة الشاعرة «**وندى كوب**» والتى تنتمى لهذا الجيل من الشعراء:

هؤلاء الرجال الملاعين

هؤلاء الرجال الملاعين
مثل الاتوبيسات.
تنتظر بالسنة.
وعندما يقترب منهم واحد
لمحطتك.
يظهر اثنان وثلاثة وأربعة.
تنظر اليهم وكل منهم
يضىء انواره.
عارضاً توصيلك.
تحاول أن تتعرف على خط
سيره.
ولا تجد الوقت لتحديد
موقفك.
وإذا ارتكبت خطأ فليس
هناك رجعة.
هل تقفز منه، تنتظر!
بينما السيارات والتاكسيات
واللوريات تمر أمامك.
وكذلك الدقائق والساعات
والأيام.

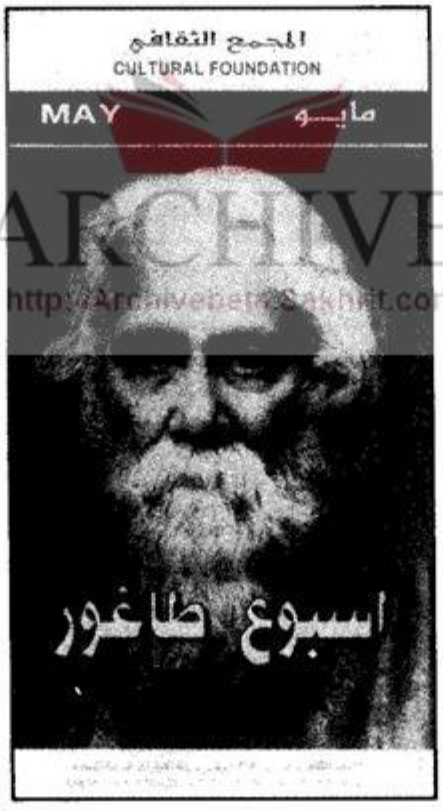
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

م.ص.

أسبـوع طاغـور

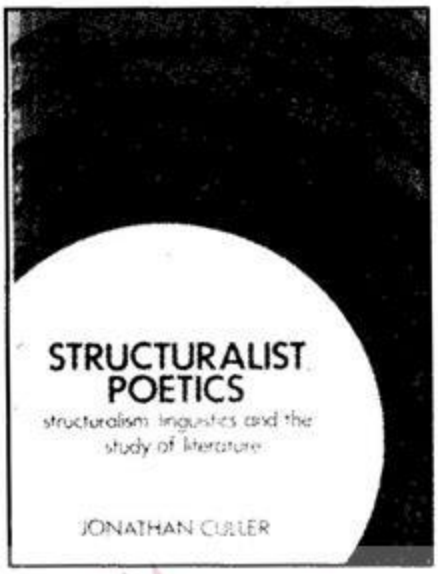
سيبقى الشاعر والفنان الهندى الكبير «**رابندرانات طاغور** .R" Tagore (١٨٦١ ـ ١٩٤١) انموذجا فريدا للفنان الشامل الذى أصبح تراثه تمثيلا عينيا لوحدة الفنون؛ فالتاريخ الفنى لايكاد يعرف من اجتمعت فيه المواهب المتنوعة التى تستطيع أن تعبر عن نفسها شعرا ونثرا ورسما وموسيقا بمثل ما اجتمعت فى شخصية **طاغور**، خاصة إذا كان كثير من هذا النتاج لايزال يحتفظ على تنوع الآداة بقيمة فنية حقيقية قادرة على أن تهز وجدان الإنسان المعاصر فى كل مكان، بعد رحيل صاحبه ببضعة وخمسين عاما.

ذاعت شهرة **طاغور** أولا باعتباره شاعراً عبقريا استطاعت



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصائده أن تحظى بتقدير كبير فى الشرق والغرب، حتى لقد قال الشاعر الإيرلندى الشهير «**وليم بتلرييتس** W.B. yeats" (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) بعد قراءة مجموعته (جيتنجالى Gitanjali) «لقد حركت هذه القصائد دمى كما لم يحركه شئ من قبل»، أما الروائية الأمريكية المعروفة «**بيرل بك** P.s.Bucr" (١٨٩٢ ـ ١٩٧٣) فقد قالت عنه فى الذكرى المئوية الأولى لميلاده (١٩٦١): «إنه كان شاعرا عالميا بكل ما لهذه الكلمة من معنى، وكانت كلماته جميلة ومعانيه عميقة مما ساعد على انتشار أعماله التى أصبحت محببة ومفهومة لكل الناس»؛ ولذا فلم يكن غريبا أن ينال **طاغور** جائزة نوبل للآداب فى الثالثة والخمسين من عمره وهو عمر صغير بالقياس إلى أعمار من



ينالون الجائزة من عباقرة الأدب والفن.

إن هذه المنزلة التى احتلها **طاغور** بشعره أولا، وبقصصه ورواياته ومسرحياته ولوحاته ثانيا، بالإضافة إلى القيمة الإنسانية وراء كل هذه الأعمال على اختلافها كل ذلك هو الذى كان وراء الاحتفال **بطاغور** من خلال أسبوع ثقافى متكامل أقامه المجمع الثقافى فى (أبو ظبى) بدولة الإمارات العربية المتحدة؛ وقد أراد المجمع من خلال هذا الاحتفال الذى تم بالتعاون مع السفارة الهندية بدولة الإمارات، أن يذكر الناس بالقيم الرفيعة التى يمثلها إنجاز هذا الفنان الكبير وتجسدها حياته، وبالبعد الإنسانى الخالد الذى لايزال حيا نابضا فى أعماله، معلنا انحيازه للعدل بدلا من الظلم، وللحرية فى مواجهة كل صنوف القهر والاستعباد، وللتقدم فى مواجهة التخلف ولاتزال صيحته التى أطلقها فى بداية القرن معبرة عن أشواقنا ومترجمة عن آمالنا:

أيتها الأم الفتية هُبّى

وأعلنى صيحة الجهاد من أجل الحرية

وارفعى راية الإيمان الفلاب

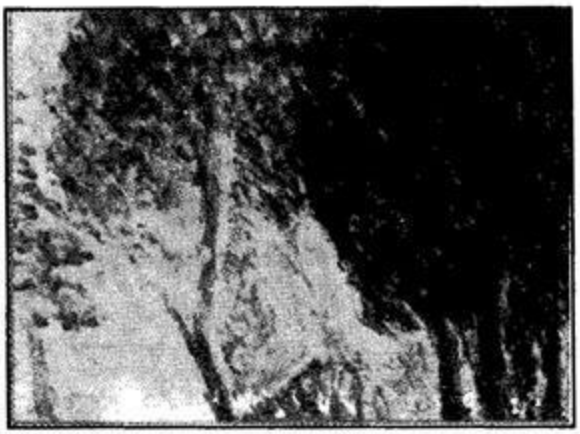
الذى لايقهر

أقيمى من حياتك معبرا

يراب صدع الأرض

التى مزقتها الأحقاد والإحن

ثم سيرى للأمام.



لقد تضمن أسبوع **طاغور** بمدينة (أبو ظبى) عدة أنشطة تحاول أن تغطى أكبر جانب من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنجاز الكبير المتنوع الذى يمثله تراث **طاغور** بحيث يستطيع الجمهور أن يتعرف على شئ من موسيقى **طاغور** وأغانيه ولوحاته فضلا عن أشعاره التى تم ترجمة منتخبات منها ضمن مطبوعات المجمع، وقد نقلها إلى العربية الدكتور **عبد الواحد لؤلؤة**.

بدأ الأسبوع بحفل موسيقى من موسيقا **طاغور** وأغانيه، ثم اقيمت ندوة حول أعمال **طاغور**، وعرض فيلم (البيت والعالم) الحائز على جائزة الأوسكار والمأخوذ عن قصة بهذا العنوان **لطاغور**، كما عرض باليه (شاما) المأخوذ عن أحد أعماله أيضا، أما المعارض فقد اشتملت إلى جانب لوحات **طاغور** على صور شخصية له وعلى لوحات عن **طاغور** لمجموعة من الفنانين كما اشتملت على مخطوطات ورسائل ومقتنيات شخصية، وغير ذلك مما يتعلق بحياة **طاغور** وفنه.

يأتى هذا الأسبوع الناجح بعد حوالى أربعة وثلاثين عاما من آخر مرة احتفل فيها احتفالا كبيرا بذكرى **طاغور** فى عالمنا العربى، وقد كان ذلك فى الذكرى المئوية الأولى لميلاده عام ١٩٦١، حيث تمت ترجمة طائفة من أهم أعماله، منها «جتينجالى» و «الهلال TheCrescent Moon" و «جنى الثمار Fruit - Gathering" و«شيترا Chitra"، وقد قام بنقلها جميعا إلى العربية الدكتور **بديع حقي** وراجعها **مصطفي حبيب**، فضلا عما نقله **محمد طاهر الجبلاوى** من أعمال أخرى أهمها «مكتب البريد» «مختارات من طاغور».

وقد أثبت نجاح هذا الأسبوع أننا لانزال فى حاجة إلى نتعلم الكثير من **طاغور** وأمثاله من عباقرة الإنسانية كما أننا فى حاجة إلى أن ننفتح على تراث الآخرين بما هو تراث إنسانى يهم الإنسان فى كل مكان و زمان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com